



Die PALAESTRA soll in einer freien Folge von Bänden eine Sammlung bilden, in welche Arbeiten aus den Seminaren der Herren Proff. Drr. Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt und auch andere wissenschaftliche Arbeiten aus den Gebieten der deutschen und englischen Philologie aufgenommen werden, die von den Herren Herausgebern ihrer wissenschaftlichen Bedeutung wegen hierzu empfohlen werden.

Bisher sind erschienen:		Mark
1.	THE GAST OF GY. Eine engl. Dichtung des 14. Jh. hrsg. v. G. Schleich.	8,—
2.	Gellerts Lustspiele. Beitr. z. Entwicklungsgesch. d. deutsch. Lustspiels von J. Coym.	2,40
3.	Immermanns Merlin von Kurt Jahn.	3,—
4.	Neue Beiträge zur Kenntnis des Volksrätsels von Robert Petsch.	3,60
5.	Ueber die altgermanischen Relativsätze von Gustav Neckel.	2,60
6.	Die altengl. Bearbeitung der Erzählung von Apollonius von Tyrus von R. Märkisch.	1,60
7.	Ueber die mittelengl. Uebersetzung des Speculum humanae salvationis von O. Brix.	3,60
8.	Studien z. Geschichte des Hebbelschen Dramas von Th. Poppe.	3,50
9.	Ueber die Namen des nordhumbrischen Liber Vitae von Rud. Müller.	5,50
10.	Richard the Third up to Shakespeare. By G. B. Churchill.	16,—
11.	Die Gautrekssaga von W. Ranisch.	5,50
12.	Joseph Görres als Herausgeber, Litteraturhistoriker, Kritiker v. Franz Schultz.	7,—
13.	Die Aufnahme des Don Quijote in die engl. Litteratur. Von G. Becker.	7,—
14.	Wortkritik und Sprachbereicherung in Adelungs Wörterbuch. Ein Beitrag zur Geschichte der nhd. Schriftsprache. Von Max Müller.	2,60
15.	Ysumbras. E. engl. Romanze d. 14. Jahrh. hrsg. v. Prof. Dr. G. Schleich.	4,—
16.	Conrad Ferdinand Meyer. Quellen u. Wandlungen seiner Gedichte von Kraeger.	10,—
17.	Die lustige Person im älteren englischen Drama (bis 1642) von Eduard Eckhardt.	15,—
18.	The Gentle Craft. By Thomas Deloney. Edited by Alexis F. Lange.	8,—
19.	Exmoor Scolding und Exmoor Courtship. Von Bruno Schulze.	5,—
20.	Quellenstudien zu Robert Burns. 1773—1791. Von Otto Ritter.	7,50
21.	Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik. Von K. D. Jessen.	7,—
22.	Von Percy zum Wunderhorn von Heinrich Lohre.	4,—
23.	The Constance Saga. By A. B. Gough.	2,50
24.	Blut- und Wundsegen in ihrer Entwickelung von Oskar Ebermann.	4,80
25.	Der groteske und hyperbolische Stil des mhd. Volksepos. Von Leo Wolf.	4,50
26.	Zur Kunstanschauung des XVIII. Jahrhunderts. Von Winckelmann bis zu Wackenroder. Von Helene Stöcker.	3,60
27.	Eulenspiegel in England. Von Friedrich Brie.	4,80
28.	Friedrich Halm und das spanische Drama. Von H. Schneider.	7,20
29.	Die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600. Von Wilh. Bolle.	11,50
30.	Untersuchungen über die mhd. Dichtung vom Grafen Rudolf. Von J. Bethmann.	5.—
31.	Das Verbum ohne pronom. Subjekt in d. ält. deutschen Sprache. Von K. Held.	5,—
32.	Schiller und die Bühne. Von Jul. Petersen.	8,—
33.	Caesar in der deutschen Litteratur. Von F. Gundelfinger.	3,60
34.	Ueber Surreys Virgilübersetzung, nebst Neuausgabe des 4. Buches. Von Otto Fest.	3,60
35.	The Story of King Lear from Geoffrey of Monmouth to Shakespeare by W. Perrett.	9,—
36.	Thomas Deloney. Von Richard Sievers.	6,60
37.	Die Schule Neidhardts. Von R. Brill.	7,50
38.	Grobianus in England. Von E. Rühl.	7,60
39.	Die Sage von Macbeth bis zu Shakspere. Von Ernst Kröger.	7,60
40.	Dorothea Schlegel a. Schriftstellerin i. Zusammenh. m. d. romant. Schule. Von F. Deibel.	5,60
41.	Bettina von Arnims Briefromane. Von Waldemar Oehlke.	10,—
42.	Die böse Frau in der deutschen Litteratur des Mittelalters. Von Franz Brietzmann.	7,—
43.	Angelsächsische Palaeographie. Die Schrift der Angelsachsen mit besond. Rücksicht auf die Denkmäler in d. Volkssprache. 13 Taf. n. Einl. u. Transscript. v. W. Keller.	12,—
44.	Carl Friedrich Cramer bis zu seiner Amtsenthebung. Von L. Krähe.	7,50
45.	Das zweigliedrige Wort-Asyndeton in der ält. deutschen Sprache. Von E. Dickhoff.	7,—
46.	Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Von P. Stachel.	11,—
47.	Die litterar. Vorlagen d. Kinder- und Hausmärchen u. ihre Bearbeitung durch die Brüder Grimm. Von H. Hamann.	4,50
48.	Variationen in d. altgerman. Alliterationspoesie. Von Walther Paetzel.	6,50
49.	Lautlehre der älteren Laȝamonhandschrift. Von Paul Lucht.	4,—
50.	Oldcastle-Falstaff in d. engl. Litteratur bis zu Shakespeare. Von W. Baeske.	3,60
51.	Grimmelshausens Simplicissimus u. seine Vorgänger. Von C. A. von Bloedau.	4,—
52.	Geschichte d. Fabeldichtung in England bis zu John Gay (1726). Von Max Plessow.	15,—
53.	Sir Eglamour. E. engl. Romanze des 14. Jahrh. Hersg. v. Prof. Dr. G. Schleich.	4,50
54.	Margareta von Anjou vor und bei Shakespeare. Von Karl Schmidt.	8,—
55.	Die Geister in d. engl. Litteratur des 18. Jahrhunderts. Von C. Thürnau.	4,50
56.	Luther und der deutsche Volksaberglaube. Von Erich Klingner.	4,—
57.	Die Accente in ahd. u. altsächsischen Handschriften. Von P. Sievers.	4,—
58.	Die Mischprosa Notkers des Deutschen. Von Paul Hoffmann.	6,50
59.	Die Stellung des Verbums in der älteren althochdeutschen Prosa. Von P. Diels.	7,60
60.	Franz Freiherr v. Gaudy als Dichter. Von Johannes Reiske.	8,60
61.	Jean Pauls Flegeljahre. Von K. Freye.	8,60
62.	Stranitzkys Drama vom „Heiligen Nepomuck". Von Fr. Homeyer.	6,80
63.	Sirventes und Spruchdichtung. Von Wilhelm Nickel.	3,60
64.	Conr. F. Meyer in s. Verhältnis zur italien. Renaissance. Von E. Kalischer.	6,—
65.	Das mittelengl. Streitgedicht Eule und Nachtigall. Von W. Gadow.	9,—
66.	Thomson's Seasons, critical Edition by O. Zippel.	12,—
67.	Die mittelhochdeutsche Novelle vom Studentenabenteuer. Von W. Stehmann.	7,—

Fortsetzung auf S. 8 des Umschlags.

PALAESTRA 95.
UNTERSUCHUNGEN UND TEXTE
AUS DER DEUTSCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE,
herausgegeben von **Alois Brandl, Gustav Roethe** und **Erich Schmidt.**

Schottische Volkslyrik
in
James Johnson's
The Scot's Musical Museum.

Von

Erich Schwebsch.

BERLIN.
MAYER & MÜLLER
G. m. b. H.
1920.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Kapitel I. **Entstehung des M. M.** . . . . 1—37

Das schottische Lied als literarische Reaktion und Mode: 2 — Der Kreis um David Herd: 4 — Johnson's Persönlichkeit und Plan: 5 — Mitarbeit am M. M.: 7 — Begriffsbestimmungen zur Volkspoesieforschung: 9 — Erscheinen des 1. Bandes: 10 — Verbindung Johnson's mit Burns: 11 — B.'s Absicht und Sammelarbeit: 13 — Erscheinen des 2. Bandes: 15 — Des 3. Bandes: 19 — Des 4. Bandes: 20 — Burns und G. Thomson: 21 — B.'s durchschossenes Exemplar des M. M.: 23 — B.'s Tod: 25 — 5. Band: 25 — B.'s Bedeutung als Sammler und Bearbeiter von Volkspoesie: 27 — 6. Band des M. M.: 33 — Die Neudrucke des M. M.: 35.

Kapitel II. **Entwicklung des Begriffes 'Volkspoesie' in den wichtigsten Sammlungen schottischer Lieder im XVIII. Jahrhundert** . . . . 38—59

Spectator 1711 und klassizistische Theorie: 38 — Sammlung von 1723: 39 — Ramsay's T. T. M.: 41 — Percy's 'Relics' und die romantische Theorie: 43 — D. Herd's Sammlungen: 47 — Pinkerton's Sammlungen und Theorie: 51 — 'Dissertation on the oral Tradition of Poetry': 52 — 'Diss. on the tragic Ballad': 53 — 'Diss. on the comic Ballad' 53 — 'Ritson und die philologische Methode: 54 — Verhängnisvolle Definition der 'oral tradition': 57 — W. Scott's 'Minstrelsy': 58.

Kapitel III. **Die echten Volkslieder des M. M.** . . . . 60—158

46a. The Maid in Bedlam: 62 — 90. Low down in the Broom: 66 — 115. The Lowlands of Holland: 69 — 152. My love has forsaken me: 87 — 200. The Winter it is past: 93 — 213. Ay waukin, o: 99 — 288. A waukrife Minnie: 105 — 372. The poor Thresher: 111 — 403. O my Luve's like a red, red Rose: 115 — 473. Auld King Coul: 134 — 563. In yon Garden fine and gay: 139 — 581. As I lay on my Bed on a Night: 143. — Anhang: Unsichere Stücke des M. M.: 146 — Ergebnisse der Variantenvergleichung: 149 — Der lyrische Kern

der Volkslieder: 150 — Strukturänderung beim Übergang zur Volkläufigkeit: 152 — Tendenzen der fortschreitenden Zersingung: 154 — Neuaufnahme von Strophen aus anderen Liedern 157.

Kapitel IV. **Der Stil der Volkslieder des M. M.** . . . 159—208
Personen: 159 — Begebenheiten: 161 — Umgebung: 163 — Auffassung: 165 — Komposition: 166 — Metrik: 174, Versfuß: 174, Auftakt: 177, Vers: 179, Cäsur: 181, Strophe: 185, Reim: 187, Refrain: 189 — Diktion: 190, Frage: 190, Direkte Rede: 191, Antithese: 192, Auffallende Wortstellung: 193, Altertümliche Worte: 194, Vergleich: 195, Metapher: 197, Allegorie: 197, Personifikation: 198, Malendes Adjektiv: 198; Wiederholungen: 199, Aufzählung: 206, Hyperbel: 206, Begriffsverstärkende Bildungen: 207, Gefühlsmalendes Adjektiv: 207, Beteuerungsformeln: 208.

Zusammenfassende Charakteristik der untersuchten Volkslieder . . . . 208—218

Berichtigungen:

Seite 139, Zeile 1 lies statt 'you' . . . 'yon Garden'.
Seite 204, Zeile 24 lies statt 'whitout' . . . 'without'.

I.

Entstehung des **M**(usical) **M**(useum).

Das 18. Jahrhundert zeigt in Schottland, wie überall, eine immer stärkere Wendung der Gebildeten zum Volkstümlichen in der Dichtung. Ein Markstein in dieser literarischen Strömung ist die Liedersammlung von James Johnson 'The Scots M. M.', erster Band Edinburg 1787, zweiter 1788, dritter 1790, vierter 1792, fünfter 1797, sechster 1803; jeder Band mit 100 Melodien und Texten[1]).

Das sangbare Lied, das in England während der Elisabeth-Zeit in der Madrigallyrik eine kunstvolle Ausbildung von europäischer Ausdehnung gewonnen hatte, war in dieser Form nicht nach Schottland gekommen, das seine Lieder viel stärker in ihrer älteren unverkünstelten Form, 'northern', bewahrt hatte. Bedenklicher wirkte seit der Mitte des 17. Jh. die nächste englische Mode, der Chansonettenstil des Stuarthofes, nach Schottland herüber, wo vor 1662 noch keine eigenen Liederbücher gedruckt wurden; der Bedarf der musikliebenden Kreise in Schottland wurde vielmehr vollkommen von London gedeckt. Aber eine gegenseitige Berührung setzte doch ein.

Gegen Ende des 17. Jh. führten Musiker der Königl. Kapelle als Reaktion gegen den schal werdenden Chansonettenstil der Restaurationszeit die kräftigen schottischen Nationalmelodien ein. Komponisten wie Blow und Purcell machten daraus seit 1680 einen sogen. angloschottischen Stil,

---

[1]) Zitiert wird hier stets die Ausgabe von 1853 des E(ngl.) S(em.) zu B(erlin) mit dem Supplementband 'Illustrations of the lyric Poetry and Music of Scotland' von **Stenhouse**, und den '**Add**(itional) **Ill**(ustrations)' von Laing usw.

und der Hofdichter Tom D'Urfey, sein charakteristischer Vertreter, schrieb Texte zu diesen Melodien, in denen schottische Staffage, Namen und Phrasen das Lokalkolorit für diese neue Mode geben mußten. Hiermit begann eine Wendung der gebildeten Kreise zunächst zu nationalen Liedermelodien, wenn auch vorläufig noch in Zerrbildern.

Das echte Volkslied vermochte vorläufig noch nicht in diese Kreise der Gebildeten durchzudringen, es lag aber tief unter der literarischen Tagesmode und war noch lebendig. Bis 1720 wurden noch echte Volksballaden original gedichtet. Bänkelsänger schöpften aus dem Schatz der Volkspoesie, um ihrem Auftreten Erfolg zu sichern.

Ebenso schöpften die Jakobitensänger für ihre kunstmäßigen Produkte aus dem allgemeinen Liederschatz ihrer Heimat und verbreiteten ihre Lieder mit dem patriotischen Strome über das ganze Land. Während aber Bänkelsängerlieder vielfach zu Volksliedern umgeformt wurden, gingen diese politischen Lieder, da sie mehr von den Gebildeten getragen wurden, nicht in den Schatz der Volkslyrik über.

Bereits die Freiheitsdichterin Grizel Baillie 1665—1746, dann 1719 Lady Wardlaw's Balladennachahmung 'Hardyknute' machten die Gebildeten wieder auf die volkstümliche schottische Dialektdichtung, die 'vernacular poetry' aufmerksam.

Das schottische Dialektlied wird — zunächst durch seine Melodie — Mode. Die Liedersammlungen beginnen.

Das Volkslied selbst kommt innerhalb dieser Bewegung gleichsam unbeabsichtigt, von selbst, durch und wird vorläufig wie ein Kunstlied behandelt. Keiner der zahlreichen Sammler bis Herd hat überhaupt die Absicht, Volkslieder zu sammeln.

Ramsay, sein erster bedeutender Erneuerer, will es in seinem 'T(ea) T(able) M(iscellany)' 1724 verbessern. In seinem eigenen Stil ist hier Ramsay weit ab von der Konservierung echter Volkspoesie, aber er hat eine instinktive Richtung zu ihr.

Eine zweite Volksliedwelle kam nicht von der Melodie, sondern von Buchwerken, die sich nicht einmal über rhythmische Prosa emporhoben, von der Ossianepik des Macpherson. Eine mystische Vorstellung vom dichtenden Volk wurde durch diese angeblich uralten Meisterwerke verbreitet. Man verehrt jetzt als etwas Geniales, was der unverbildete Mann singt oder sang. Von hier entwickelt sich allmählich der Begriff 'Volkspoesie' — noch unbestimmt als altheimische, nationale Dichtung. Aber es wird eine Strömung, als diese Bewegung 1765 durch Percy's 'Reliques' aus dem Keltischen in das heimatliche Geleise verpflanzt wird, und nun eine gewaltige Begeisterung für das Nationalvolkstümliche entflammt. Ein bemerkenswerter Ausdruck dieser Bewegung ist die Einladung der Edinburger an B(urns) 1786 und der eigentümliche Kultus dort mit dem neuentdeckten Dichter Schottlands.

Dieser Besuch enthüllt das literarische Gesicht der alten Residenz, die damals, nach Smollet ein 'hot bed of genius', reich an Schriftstellern, Gelehrten und Dichtern war. Noch hing das geschichtliche Interesse vieler Kreise an der älteren nationalen Geschichte, wie David Humes historische Werke zeigen; aber ebenso war seit der endgültigen Jakobitenniederlage 1746 eine gründliche Abkehr vom Mittelalter in Schottland in weiten Kreisen eingezogen, die sich nun der Systematik des Denkens und der Organisation der Gesellschaft zuwenden. Wir finden damals Humes skeptische Philosophie, Adam Smith, den Begründer der Volkswirtschaft, Dugald Stewart, Burns' einflußreichen Verehrer, den umfassendsten Vertreter der schottischen common-sense-Philosophie.

Eine andere Richtung wandte sich der Kunstdichtung nach englischem Muster zu, wie Beattie, der Verfasser des 'Minstrel', und Mackenzie wollte sogar in seinem 'Man of Feeling' den empfindsamen Roman des Sterne noch übersteigern.

Auch die deutsche Dramatik des Sturm und Drang findet in diesen Kreisen Beachtung, die — sämtlich von

Ossian begeistert — darin ein urgeniales Element wittern. Mackenzie hatte 1787 in der Royal Society zu Edinburg über die Jugenddramen Goethes und Schillers gesprochen. A. Tytler übersetzte 1790 den 'Götz'. In diesen Kreis fallen auch die Anfänge Walter Scotts.

Eine ganz andere Richtung aber suchte seit Ossian und Percy's 'Reliques' das Wunderbarste in den heimatlichen Dörfern, zog aufs Land hinaus, um aus dem Munde der Farmer und Kindermädchen Volkspoesie aufzuzeichnen, wie sie angeblich Macpherson im Keltischen und Percy in seinem alten Folio-Manuskript gefunden hatte. Hier ist neben Lord Tytler of Woodhouselee der wichtigste: David Herd.

Unterstützt wurde diese Sammeltätigkeit durch die Art der Edinburger Geselligkeit mit ihren zwei Mittelpunkten, den Konzerten und musikalischen Hausgesellschaften, in denen manches Produkt dieser Sammelarbeit zu Ohren kam, und durch die Clubs mit vorwiegend geselligem Charakter.

In den Clubs saßen die Männer, die wir nachher als Sammler finden (vgl. Chambers, 'Traditions of Edinburgh' und Hecht, 'Songs from D. Herd's Mss.'). Smellie, der Drucker von B.s Edinburger Gedichtsausgabe, führte den Dichter in den von ihm begründeten 'Club of the Chrochallan Fencibles' ein, für den Burns dann später seine Sammlung der 'Merry Muses of Caledonia' anlegte, eine Quintessenz der saftigsten schottischen Fazetien, die heute eine wichtige Quellensammlung für die Burnsforschung bilden.

Wichtiger noch ist der Kreis um Herd im Cape Club, der neben der Geselligkeit auch literarische Tendenzen pflegte. Hier finden wir Herd, den besten Volksliedkenner vor B., mit seinem Verleger Wotherspoon, den damals bekanntesten Edinburger Organisten Stephen Clarke, der nachher für Johnson den musikalischen Teil des Museums bearbeitete, und James Balfour, den vielbewunderten Rezitator schottischer Lieder und Balladen (vgl. Brief Thomsons an Burns 12. Sept. 1793), James Sibbald, den Herausgeber der älteren Liedersammlung

'The Charmer' (1749, 51) 1782, des 'Edinburgh Magazine or literary Miscellany', in dem am 3. XI. 1786 in der Oktobernummer B. für die Öffentlichkeit als Dichter Schottlands entdeckt wurde. 1769 war auch Fergusson durch Herd in den Cape Club eingeführt worden.

B. war seit dem Winter 1786 häufiger in Edinburg. Da mehrere der 'Cape-Ritter' seine persönlichen Bekannten waren, wird er vielleicht auf diesem Wege die Bekanntschaft mit Herd gemacht haben, dessen unpublizierte Manuskriptschätze er seit 1788, wie der zweite Band des M. M. erweist, sicher gekannt hat.

James J(ohnson), geboren wahrscheinlich 1750, scheint keinem dieser Clubs angehört zu haben; als der beherrschende Drucker und Musikverleger in den letzten 40 Jahren des 18. Jh. in Schottland, (Grove 'Dict. of Music' II 537) stand er jedoch mit den Liedersammlern beständig in mindestens geschäftsmäßiger Fühlung und außerdem mit einem 'honest Scotch enthusiasm, not from mercenary views' (B. an Hoy 20. X. 1787, 'The Life and Works of Robert B.' ed. by Robert Chambers, revised by W. Wallace, II 201) mitten in dem allgemeinen Strom der schottischen Liedbewegung.

Als er den Plan zu einer vollständigen Sammlung sämtlicher in Schottland gesungenen oder von Schotten komponierten Liedermelodien mit ihren Texten, in Taschenformat, plant, interessieren den Musikverleger in erster Linie die Melodien, in zweiter Linie erst die Liedertexte.

Das hat dem ganzen Werk bis zum sechsten Bande seinen bestimmten Charakter gegeben und spricht deutlich noch aus einer Äußerung von B.: 'Songs in the English language, if by Scotchmen, are admitted, but the music must all be Scotch' (an Rev. John Skinner 25. X. 1787). (s. 'The Works of Robert B.' ed. Scott-Douglas Edg. 1895 IV, 295.)

Kurz vor dem Beginn von Johnsons Unternehmen war eine wichtige provinzielle Sammlung erschienen, die viel-

leicht durch ihre Besonderheit als erstes in Schottland gedrucktes Liedervademecum mit Noten in Duodezformat anregend auf das gleich angelegte M. M. gewirkt hat, für das es außerdem literarische Quelle wurde. 'The musical Miscellany, a select Collection, of the most approved Scots, English, and Irish Songs, set to Music,' Perth usw., gewidmet den 'Provost, Baillies, and Town Councils of Perth', mit deren Hilfe es das Liedersingen zu einer öffentlichen Angelegenheit erhoben sehen möchte.

Auch J. will ein Taschenbuch, nicht für vornehme Konzerte und Privatzirkel, sondern für den weitesten Kreis der Liederfreunde zusammenstellen, wie sie etwa im Gegensatz zu den vornehmen Musikgesellschaften in deren heiteren Satyrspielen, den 'Catch Clubs' zusammenkamen. Einem solchen Club, 'instituted at Edinburgh, June 1771' war auch der erste Band des M. M. gewidmet. Auch J. hatte — wie aus der Vorrede zum ersten Bande hervorgeht — ursprünglich die Absicht gehabt, wie die Perth-Sammlung englische und irische Lieder mit aufzunehmen, hat dies aber nach einigen Probeabzügen auf Wunsch seiner Helfer und Subskribenten fürs erste aufgegeben und auf einen dritten oder gar vierten Band verschoben. Daß es sechs Bände werden würden, konnte er damals nicht ahnen.

Jeder Band sollte hundert Lieder enthalten, und hatte J. zu einer gefälligen, älteren Melodie keine alten oder passenden Worte, so sollten diese nach zeitgemäßem Brauch gemacht werden; denn etwa eine Sammlung schottischer Volkslyrik oder auch nur wie Herd (vgl. Kap. II) ältere Liedertexte zu bieten, lag ihm, der ganz untheoretisch verfuhr, vollkommen fern. Er stand mit seinem Plan einfach in einer langen Reihe von Liedersammlungen, in einer literarischen Mode; vgl. Dick, Songs of Robert Burns, London 1903, Bibliographie.

J. war eine sympathisch-enthusiastische Natur, und Burns hat ihn darum als Freund dauernd geschätzt, aber seine literarische Bildung und Kenntnisse waren für die Durchführung eines so groß angelegten Planes nicht zureichend.

Er übernahm denn auch die Ausführung nicht allein, sondern kündete sie an 'under the patronage, direction, and review of a number of gentlemen of undisputed taste', welche den literarischen Teil übernommen hätten. Er selbst — gleich Herd dichterisch nicht begabt noch tätig — übernimmt den mechanischen und finanziellen Teil, und gewonnen hat er an dieser Sammlung wohl kaum. Seine Einkünfte waren bei seinem Tode so gering, daß seine Witwe auf öffentliche Unterstützung angewiesen war.

J. selbst hat nicht angezeigt, wer seine ständigen Helfer 'of undisputed taste' waren, aber B. teilt es in einem Briefe mit (Ch. II 201). Es sind Clarke für den musikalischen, Beattie, Blacklock, Tytler of Woodhouselee und vom zweiten Bande ab B. für den literarischen Teil der Redaktion.

Diese Zusammenstellung der Mitarbeiter führt durch Clarke unmittelbar in den Kreis um Herd, dessen unpublizierte Manuskriptschätze ja noch unbenützt lagen. Stephen Clarke, Musiklehrer und Organist an der Episcopal Chapel in Edinburg (M. M. Ausgabe 1853, Preface XVIII, Anm.), der damals bekannteste Musiker in der Stadt, hat bis zu seinem Tode 1797 den Satz der Melodien in zwei Systemen in einfachster Harmonisierung auf einer bezifferten Baßstimme und — einige künstliche Melodien ausgenommen — im ganzen ohne Koloraturen und Figurationen besorgt. Er war zugleich später der Helfer von Burns bei seinen musikalischen Funden, die er teilweise aufzeichnete oder nach B.'s Aufzeichnungen korrigierte.

William Tytler of Woodhouselee (1711—1792), der Historiker und Archäolog, Mitglied der vornehmen Select Society in Edinburg, war einst einer der Hauptreferenten für die schottischen Beiträge in Percy's 'Reliques' 1765 gewesen. Er war möglicherweise der Anreger für das einfache musikalische Arrangement der schottischen Melodien im M. M., wie Clarke es dann durchgeführt hat. Tytler hatte in seiner 1779 anonym in Arnots 'History of Edinburgh' erschienenen — von Joseph Ritson in der Vorrede zu seinen 'Scotish Songs' 1794 als 'ingenious, but fanciful'

besprochenen 'Dissertation on the Scottish Music' eine historische Fixierung schottischer Lieder und Melodien versucht. Praktisch verlangte er eine Sammlung der schottischen Melodien in unverschnörkelter Form (l. c. p. 640): 'The proper accompaniment of a Scots song is a plain, thin, dropping bass, on the harpsichord or guittar . . .' In dieser Form hat Clarke die Lieder des M. M. gesetzt.

Tytlers weiterer Vorschlag, zu konzertmäßigem Vortrag die Melodie als Einleitung und Nachspiel instrumental zu verarbeiten, stimmte nicht zu dem volkstümlichen Plan dieser Sammlung, wurde aber dann in der als Prachtausgabe gedachten Parallelsammlung Thomsons, 'A select Collection of original Scotisch Airs', 1793, verwirklicht.

Tytler hat außerdem in seiner 'Dissertation' einen Beitrag zur Volkslyrik in einer Fassung des Liedes 'Ay waukin, oh!' M. M. 213 (vgl. Kap. III.) geboten.

B e a t t i e (1735—1803) war als Dichter des 'Minstrel', ästhetischer Essayist (1762 'On Poetry and Music as they affect the Mind' — vgl. Ritson, 'Scotish Songs' 1794 LXXXIX), Moralphilosoph, Gegner Humes und wichtiger Beiträger zum Scots Magazine eine Edinburger literarische Autorität.

Mit seinem Freunde B l a c k l o c k (1721—1791) hatte er schon vorher gemeinsame Beiträge an Liedersammlungen geliefert: 'The Scots Nightingale, or Edinburgh vocal Miscellany, a new and select Collection of the best Scots and English Songs and containing a great Number of valuable Originals of Drs. Beattie, Goldsmith, Blacklock etc.', Edg. 1779 (nicht zugänglich gewesen). Bl. war Dichter, Musikfreund und komponierender Dilettant. Von den im M. M. aufgenommenen zwölf Originalbeiträgen Bl.'s ist jedoch einer, Nr. 152 'My love has forsaken me' mindestens zu einem Teile Volkslied (vgl. Kap. III). Zu vier Liedern hat Bl. die Melodie komponiert.

Der Anteil dieser ständigen Mitarbeiter am 1. Bande ist nicht festzustellen. Jedenfalls wollten sie kein Salonbuch, sondern eine 'standard collection' schottischer Lieder

zusammenstellen, an eine Volksliedersammlung dachte niemand.

Mai 1787 erscheint der erste Band, 'humbly dedicated to the Catch Club, instituted at Edinburgh, June 1771'.. Die Vorrede 'to the true Lovers of Caledonian Music and Song', von J., ist vom 22. Mai 1787 datiert. B., der J. noch vor der Ausgabe im Frühjahr 1787 kennen lernte und die Nummern 77, 78b, 99 — nach Stenhouse's unwahrscheinlicher Angabe auch 98 — geliefert hat, ist einmal im Text genannt. Eine Tradition nennt ihn als Quelle für den endgültigen Titel.

Bevor wir uns der inneren Entstehungsgeschichte des M. M. zuwenden, sind noch zwei Begriffe näher zu bestimmen, wobei besonders der zusammenfassende Aufsatz von John Meier, 'Kunstlied und Volkslied in Deutschland', Halle 1906, zu Grunde gelegt wird.

1. Volksdichtung im strengen Sinne ist aus dem Volksmunde in verschiedenen Fassungen geschöpft, also 'zurechtgesungen'. Die Varianten müssen hier so stark voneinander abweichen, daß man ein freies Schalten des Singenden mit dem Typus erkennen kann. Das Dominierende der literarischen Überlieferung ist überwunden, der Typus ist Allgemeinbesitz geworden. Der Kürze wegen wird dieser Lebenszustand einer Dichtung hier mit 'volkläufig' bezeichnet.

2. Volkstümlich heißt eine Dichtung, die, obwohl Kunstdichtung, dem Stil der Volkspoesie nachstrebt, aber nicht den Zustand der Volkläufigkeit erlangt hat, wie etwa die gesamte Liederdichtung von B.

Die Frage, ob bei einem Denkmal Volksdichtung vorliegt oder nicht, kann daher, streng genommen, nur bei hinlänglich reichlicher und zuverlässiger Überlieferung entschieden werden. Erst in zweiter Linie sind Stileigentümlichkeiten, abstrahiert aus möglichst vielen sicheren Volksdichtungen obiger Art, zu verwenden, um sangbare Lieder, die nicht zurechtgesungen in der Überlieferung erweisbar sind, durch Vergleichung als Volksdichtung anzusprechen.

Solches Material hat in Schottland für die Lyrik zuerst Herd gesammelt, leider ohne jede Quellenangabe, dann B. und sein Kreis, später Chambers, dann in weiterem Umfange erst wieder in neuester Zeit die Sammler der Folk Song Society, sowie S. Baring Gould in 'Songs of the West' (London 1905), G. Greig in 'Folk Songs of the North East' (1907), C. J. Sharp in 'Folk Songs from Somerset' (London 1905) und 'Folk Songs of England', n. d., obwohl gerade in diesen beiden letzten Sammlungen eine ungewisse Neigung zur Textüberarbeitung zu spüren ist.

Bei den zeitlich so weit auseinanderliegenden Aufzeichnungen kann nun auch der interessante Fall eintreten, daß ein volkstümliches Kunstlied in der Zwischenzeit in den Schatz der Volkslieder einging, volkläufig wurde. Dieser Fall ist der interessanteste und aufschlußreichste der gesamten Variantenvergleichung.

Danach können die Lieder des M. M. Band 1 geschieden werden in:

A. Als echte Volksdichtung überliefert und durch Vergleichung erschlossen,
   a) Volksballaden = 3 (5, 76, 89),
   b) Volkslieder = 1 (46 a).

B. Anonyme Lieder volkstümlichen Charakters, jedoch noch nicht als volkläufig erweisbar = 12 (7, 9, 31, 33, 50, 57, 58, 59, 61, 85, 90, 97).

C. Kunstlyrik, aber auf älterer volkstümlicher Dichtung bezw. Volkslyrik beruhend = 29 (2, 10, 11 a, 11 b, 16 a, 18, 21 a, 22 a, 22 b, 24, 25, 27 b, 32, 45, 47, 48, 49, 52, 55, 62, 64, 68, 73, 77, 87, 91, 93, 96, 99).

D. Reine Kunstlyrik,
   a) von bekanntem Autor = 42 (3, 4, 8, 12, 16 b, 17, 19, 20, 22 c, 30, 35, 36, 39, 40, 41 a, 42, 43, 46 b, c, 51, 53, 54, 60, 63, 66, 67, 69 b, 70, 72, 74, 78 a, 78 b, 79, 80, 82, 83, 84, 86, 88, 92, 94, 95).
   b) Autor zweifelhaft oder unbekannt = 25 (1 a, 1 b, 6, 13, 14, 15, 23, 24 b, 26, 27 a, 28, 29, 34, 37, 38, 41 b, 44, 56, 65, 69 a, 71, 81, 98).

Die echten Volksballaden werden hier nicht weiter berücksichtigt, weil in Child 'The English and Scottish popular Ballads' 1882 ff. verarbeitet. Die Kunstlyrik unter D fällt für die weitere Untersuchung ebenfalls von vornherein fort. Teilweise ist im M. M. unter diesen Nummern durch neugemachte Texte ältere Liederdichtung verdrängt worden; es war einer der Anlässe für Ritson 1794, in seinen 'Scotish Songs' bei den alten Melodien auch auf die ältesten Texte zurückzugehen.

Wenn wir nach Volksliedmelodien suchen wollten, so würde eine analoge Tabelle ein wesentlich verändertes Gesicht bekommen. Weitaus der größte Teil der ausgeschiedenen Kunstlyrik steht zu älteren Melodien im M. M.

Von den 42 in Frage kommenden Stücken aus A, B, C sind 24 aus Ramsays Sammlungen entnommen, wenigstens seit Ramsay allgemein zugänglich, stellen also keine Bereicherung des Materials dar.

Es sind die Nrn. 2, 10, 11 a, 11 b, 16 a, 18, 21 a, 22 a, 22 b, 25, 45, 47, 50, 52, 55, 58, 61, 62, 64, 73, 85, 87, 91, 93.

Aus Herd übernommen sind Nr. 57, 59, 90, 97. Aus Yairs 'Charmer' 1745, Nr. 9; aus Sibbalds 'Charmer' 1782, Nr. 49 (Fergusson); aus D'Urfeys 'Pills', Nr. 48; aus Percys 'Reliques', Nr. 32; aus Horsfields 'Songster's Companion' 1770, Nr. 24; von J. Mayne umgedichtet Nr. 27 b; von James (nicht William) Tytler, Nr. 68, 96; von B. 77, 99; unbekannter Herkunft 7, 31, 33, 46 a.

Der Neuertrag für unser Thema ist also im 1. Bande des M. M. sehr gering. Keiner der Sammler und Helfer J.s hatte unmittelbare Fühlung mit dem Volkslied. Unter den Liedersammlungen der Zeit trat dieser Band in keiner Weise irgendwie hervor.

In der Vorrede seines ersten Bandes hatte J. um unveröffentlichte Lieder 'of the true ancient Caledonian strain' gebeten. Diese erhielt er nun für seinen zweiten Band in reichem Maße, aber sie kamen fast ausschließlich von einem einzigen neuen Mitarbeiter: Robert Burns.

B. war bald nach der ersten Ausgabe der Kilmarnock

Edition im Herbst 1786 nach vergeblichen Versuchen, festen Grund für sein Leben zu gewinnen, bereit nach Jamaika auszuwandern. Durch Vermittlung von George Lawrie wird er im Sept. 1786 darauf hingewiesen (Sc.-D. II, 1), daß man in Edinburg besonders durch Blacklock auf die Gedichte aufmerksam geworden sei und eine neue Edinburger Auflage erwarte. B. schreibt diesem wohltuenden Zeugnis weiterer Teilnahme (Sc.-D. IV, 18) den Entschluß zu, statt nach Jamaika nach Edinburg zu gehen. Doch wurde der Auswanderungsplan erst endgültig aufgegeben, als B. am 3. XI. 1786 in der Oktobernummer des 'Edinburgh Magazine or literary Miscellany' für die literarische Öffentlichkeit entdeckt worden war.

Als Blacklock am 27. XI. 1786 noch einen weiteren Brief an Lawrie schrieb, war B. schon unterwegs und traf am 28. XI. zum ersten Male in Edinburg ein, wo er überall sofort begeistert aufgenommen wurde. Dugald Stewart von der Edinburger Universität, den er von Catrine her kannte, führte ihn in die literarischen und gesellschaftlichen Zirkel ein. Am 9. Dez. veröffentlicht Mackenzie in seinem 'Lounger', seine glänzende Begrüßung der Kilmarnock-Ausgabe. B. war damit vom offiziellen kritischen Tribunal als der Dichter Schottlands proklamiert.

Es beginnt nun jener für B. persönlich verhängnisvolle Kultus, in dem die ganze Romantik jener Tage sich zu entladen schien, welche die Gebildeten Schottlands seit Macphersons und Percys Verkündigungen des Barden- und Minstrel-Geistes für den kommenden Dichter aus dem Volke, den großen Typus des 'dichtenden Volksgeistes' aufgezogen hatten.

Während der Verlagsgeschäfte mit Creech für eine neue Auflage macht B. — wohl im März 1787 — die Bekanntschaft Johnsons. Ob im Crochallan Club, wie Dick vermutete, in dem Smellie, B.s Drucker, und sein Freund Dalrymple waren, ist nicht sicher. Jedenfalls erbietet sich B. sofort mit Enthusiasmus, seine Dichterkraft und Liederkenntnis für J.s Plan einzusetzen. Der erste Brief von B.

an J. vom 4. Mai 1787 (Sc. D. IV, 226) deutet noch auf eine ziemlich oberflächliche, formelle Bekanntschaft, doch hatte J. in B. Sympathie erweckt. Bereits dieser erste Brief bezieht sich auf einen Beitrag zum M. M., den B. von Blacklock erhalten hatte.

B. wendet sich, angeregt durch diese neue Aufgabe, fast ausschließlich dem gesungenen Liede und damit dann auch dem Volksliede zu. Ihm ist die Art der bisherigen Redaktion des M. M. für den großen Plan nicht gründlich, für den Charakter des Werkes nicht volkstümlich genug. Jetzt greift er selbst in seine reichen Erinnerungen des Bauernkindes (s. 'The Poetry of R. B.' ed. Henley and Henderson, Edg. 1901 = C(entenary) E(dition) IV, 237 Note). Jetzt will er sich die Verse suchen, wenn er die zur Melodie rechtmäßig gehörigen Strophen nicht gedruckt finden kann, will seinen 'compeers, the common people' ablauschen, was es zu seinen Melodien singt, um eine Zusammengehörigkeit von Wort und Ton in einer Liedersammlung zu erreichen.

Hatte er schon auf der Rückreise von Edinburg am 11. Mai 1787 (Sc. D. IV, 233) während eines Landaufenthalts in Wauchope eine liederkundige Frau besucht, so macht er jetzt im Herbst seine erste Hochlandreise und mit literarischen Absichten. Er geht als Sammler, besucht jetzt wie auf seinen späteren Fahrten alle Orte, die er irgendwie mit schottischen Liedern in Zusammenhang fand — 'Lochaber and Braes of Ballendon excepted' (an Thomson 26. I. 1793), sammelt dazu die literarischen Anekdoten und Anmerkungen des alten Percyhelfers Tytler of Woodhouselee und stellt sich so auf seine Weise einen umfangreichen Apparat von Notizen zu seinen Heimatliedern her.

Mit Tytler stand B. als Sammler von Volkspoesie seit dem August 1787 (Sc.-D. V, Appendix 407) in Verbindung, als er ihm eine eigene Sammlung von 'Ayrshire versions of popular Ballads' sandte, mit dem für seine damaligen Anfänge als Liederdichter bezeichnenden Bekenntnis, daß er es als Tempelschändung empfinden müßte, wenn er

jemals etwas von sich aus an den 'shattered wrecks of these venerable old compositions' ändern würde. Aber, fügt er unsicher hinzu, 'they have many various readings'!

Der Erneuerer des schottischen Liedes sucht also für das große Sammelwerk zunächst als Erforscher seiner Heimatlyrik intimste Fühlung mit den Fragmenten des Volksliedes. Und B. hat außerdem die gedruckte Literatur gekannt und studiert, wie nur irgend einer seiner antiquarischen Zeitgenossen, so daß er später mit Recht von sich sagen konnte, daß er das vorhandene Material völlig beherrsche (Brief an Thomson, Sc.-D. VI, 217).

Am 16. September 1787 kommt B. zum zweiten Male nach Edinburg, und jetzt nimmt er einfach die Redaktion des M. M. selbst in die Hand. Ihm stehen jetzt zur Verfügung ein überreiches Material, Bekanntschaften im ganzen Lande (Ch. II, 189, 195 etc.), und so schreibt er nun an alle Welt vom Plan des Werkes, bittet um Mithilfe, wirbt um Sammler, um Beiträger original-volkstümlicher Gedichte und um Subskribenten. Der ganze Geschäftsbetrieb scheint erweitert, wenn wir (Dick, R. B. XXXVI) auf dem ursprünglichen Titelblatt des 2. Bandes den Vertrieb der Sammlung über ganz Schottland und England ausgebreitet sehen.

Ein Unfall hielt B. in Edinburg fest. So konnte er die Arbeit für den 2. Band persönlich überwachen. Aus den ersten Tagen seiner Zimmerhaft, Oktober 1787, finden wir den schon angeführten Brief an James Hoy (Ch. II, 201). Hier schreibt B. allerdings: . . 'the first (i. e. volume) was published before my acquaintance with him (= J)'. Doch kann sich das nur auf eine aktive Teilnahme an der Redaktion beziehen. B.'s erster Brief an J. datiert, wie erwähnt, vom 4. Mai 1787, während die Vorrede zum 1. Bande erst am 22. Mai 87 gezeichnet ist.

Am 25. X. 87 (Sc.-D. IV, 295) bittet B. den von ihm höchst verehrten Dichter von 'Tullochgorum' (M. M. 289), den Rev. John Skinner, um Mitarbeit und deutet dabei an, daß für den Schluß des 2. Bandes ein kurzer Bericht über

die Liederdichter geplant war. Dies ist jedoch nie im Museum durchgeführt worden, wie denn diese Sammlung gar keine Quellen, nur manchmal die Autoren von Kunstlyrik angibt.

Das Unternehmen wurde für B. ein beständiger Antrieb, 'exactly to my taste'. 'I have collected, begged, borrowed, and stolen all the songs I could meet with' (An Mr. Candlish, Sc.-D. IV, 298). Und das alles dann noch in jener Edinburger Zeit höchster geselliger Anspannungen. 'Dissipation and business engross every moment.' Das ist Edinburger Sprache in echt Burnsischer Drastik. Trotzdem schwillt in dieser Zeit der Clarinda-Episode das Liedermaterial so unter seinen Händen an, daß der ursprüngliche Plan J.'s weit an Umfang zunimmt. B. ist bald der einzige Redaktor, seine Lieder schickt er zwar immer noch zur Begutachtung an J., der machte ihm jedoch nicht so viel Schwierigkeiten wie später sein anspruchsvollerer Konkurrent Thomson. Von den übrigen Mitarbeitern ist wenig noch zu spüren. B. war reich genug an Schätzen, die Arbeit allein zu leisten (vgl. **Dick**, 'Notes on Scottish Songs' by R. B. usw. = I(nterleaved) M(useum), London 1908.

Im Frühjahr 1788 erscheint bereits der zweite Band des M. M. mit 100 Melodien, mit einer vom 1. März 1788 in Edinburg datierten anonymen Vorrede von B. Ch. II, 290 setzt das Erscheinen des Bandes auf den 14. II. an, B. gibt selbst den 20. II. an.

Die angriffslustige Vorrede betont, daß dieser Band — im Gegensatz zum ersten — ganz 'schottisch' sei und grundsätzlich nach Möglichkeit alte Texte zu den alten Melodien bringe. Den vornehm kritisierenden Ästheten, die über die Einfachheit des dargebotenen Materials die Nase rümpfen, habe er in ihrem 'ignorance and prejudice' nichts zu bieten. Er wende sich vielmehr an 'Natures' judges — the common people', das für sein uraltes Eigentum das rechte Verständnis habe.

Obwohl J. für seinen 1. Band die ganze reiche Auswahl hatte, vermag ein Blick über den Inhalt des 2. Bandes zu überzeugen, daß hier eine andere Kraft die Redaktion

besorgt haben muß. Dieser Band ist auch neben künstlerisch Wertvollem viel stärker mit altem Volksgut durchsetzt als der erste, enthält auch wieder einige echte Volksballaden, denen man mit gutem Recht ein Asyl in der Liedersammlung geboten hat.

Gleich eine der ersten Nummern dieses Bandes, No. 106, 'Whistle and I'll come to you my lad', von B., der im ursprünglichen Index nur einmal genannt ist, beruht auf einem Refrain, der nur in Herd's Manuskripten (ed. Hecht LXXVII) erhalten ist. In diese Zeit fällt also die so wichtige Bekanntschaft B.'s mit dem Schatze Herds (vgl. Kap. II), der — stets gern verliehen — von nun an einer der wichtigsten Bausteine für B.'s Tätigkeit als Erneuerer des schottischen Volksliedes und eine Quelle der B.-Forschung bildet, die zuerst systematisch in der C. E. III verarbeitet worden ist. B. zitiert übrigens die in seinem Besitz befindlichen Herd-Sammlungen von 1769 und 1776, weil sie anonym erschienen waren, immer nach dem Namen des Verlegers als 'Mr. Wotherspoon's (oder Witherspoon's) Coll.'

Die Original-Beiträge Blacklocks und James Tytlers (nicht W. T. of Woodhouselee!) sind mit den Buchstaben D. und T. im M. M. bezeichnet. B. selbst verbirgt sich hinter dem Buchstaben Z bei denjenigen Nummern, die er als überarbeitete alte Lieder J. übergeben hatte. Wie er aber (Ch. II, 386) an Mrs. Dunlop schreibt, ist von diesen meist kaum mehr als der Refrain alt, alles andere ist gewöhnlich von ihm selbst darauf aufgebaut worden, 'though there is no reason of telling everybody this piece of intelligence.'

Clarke behielt den musikalischen Teil der Sammlung, um den sich B. jedoch sehr angelegentlich kümmerte und zu dem er Cl. häufig das Material gab. Vereinzelt besorgt der Schulmeister Allan Masterton Melodien für B., auch Blacklock komponiert noch hin und wieder selbst. Von ihm sind im 2. Bande die Worte zu Nr. 120, 133 b, 145, 166, 176, 184, 197; außer diesen 'original songs' hat er mit Hilfe Mastertons mit Nr. 152 ein wenigstens zum größten Teile echtes Volkslied beigesteuert.

Die 111 Texte des 2. Bandes zu 100 Melodien — einige sind mehrfach gesetzt — verteilen sich nach den Kategorien des 1. Bandes in

Aa = 5 [110 Herd, 128 in Ramsays Fassung, 158, 177, 181];
b = 2 [115, 152];
B = 11 [111, 113 b, 122 c, 125 a, 130, 135, 167, 180 b, 185, 191, 192];
C = 38 [101, 103, 106, 107, 113 a, 114, 117, 123 Sir John Clerk of Pennycuik, Charmer 1751, 124 R(amsay), 127 R., 129, 134 R., 138, 139 R., 140, 144, 148, 149, 155, 160, 162 Duke of Gordon, 161 T. T. M., 163 Dr. Austin, 165, 168 a R., 170 a, 171 R., 172 R., 175, 180 a, 182, 183 R., 187, 188, 193, 194, 196, 200].

Die nicht bezeichneten Nummern dieser Rubrik sind Überarbeitungen von B.

Da = 45 [102 a, 102 b, 104, 105, 108, 112, 116, 118, 119, 120, 121, 125 b, 126 a, 131 a, 131 b, 132, 133, 133 a, 136, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 151, 153, 154, 156, 157, 166, 168 b, 169, 173, 174, 176, 178, 179, 184, 186, 189, 190, 195, 197, 198].

Hiervon sind 12 von B. gedichtet und kommen als reine Kunstdichtungen für die weitere Untersuchung nicht in Frage.

b = 10 [109, 116, 126 b, 137, 150, 154 b, 159, 164, 170 b, 199].

Für die weitere Untersuchung scheiden sofort aus Aa = 5 und D = 55 Lieder. Von den übrigen Rubriken sind bereits gedruckt: Im T. T. M. 18 = 111, 122 c, 124, 127, 128, 134, 139, 148, 158, 161, 168 a, 171, 172, 177, 180, 181, 183, 192, im 'Orpheus Caledonius' 1 = 130, bei Herd 7 = 110, 113 b, 125 a, 135, 167, 185, 191, im 'Charmer' 1751: Nr. 123. Gedichtet von B.: 26 [s. o.], von Dr. Austin: Nr. 163, vom Duke of Gordon: Nr. 162. Nr. 152 ist zweifelhafter Herkunft und vielleicht volkläufig aufgezeichnet.

Die zuletzt genannten 29 Gedichte sind der Neuertrag des 2. Bandes an älterer volkstümlicher Dichtung, wenn auch in überarbeiteter Form. Die Herkunft der 26 Beiträge von B. in dieser Rubrik — zu einem Teil auf Herds Material beruhend — ist aus der C. E. III; Dick R. B. und Dick J. M. zu ersehen.

Um eine konsequente Einteilung zu ermöglichen, sind die von B. überarbeiteten Versionen, die auf Teilen sicher erschlossener echter Volksdichtung beruhen [175 und 200] unter C verzeichnet, da sie durch B.'s Überarbeitung bzw. Umdichtung in dieser Form aufgehört haben, als lebendige Volksdichtung in mündlicher Überlieferung weiter zu leben. Sie haben durch B. den Individualcharakter der Kunstpoesie erhalten, sind aber für die Variantenvergleichung als Zeugnisse von größter Wichtigkeit. B. hat im zweiten Bande des M. M. den ersten Ertrag seiner großen Arbeit eingebracht: den Liederschatz Schottlands, der vergessen oder verachtet und entstellt lag, umzuschaffen.

Er läßt nun auch nach dem so schnell geförderten zweiten Bande die Redaktion aus der Ferne in Mauchline nicht mehr aus der Hand. Am 15. XI. 1788 kündet er [Ch. II 388] bereits wieder 'a flaming preface' für den dritten Band an und erklärt J., daß auch noch ein vierter folgen müsse. J. ist manchmal das immer weiter anschwellende Unternehmen über Kopf und Geldbeutel gewachsen, gerade dieser Brief von B. an ihn ist eines der Zeichen, mit welcher aufrüttelnden Überredungsgabe B. es verstand, ihm immer wieder den Enthusiasmus neu anzufachen, und J. hat durchgehalten. B. nennt ihn einen Musikpatrioten, dem einst die Nachwelt seine Opfer für dieses Gebiet des Volksgeistes danken würde. 'Let us go on correctly, and jour name shall be immortal.' Sorgfalt predigt er; denn was er um sich an Sammlungen auftauchen sieht, sind 'gaudy hunted butterflies of a day', das M. M. aber werde einst die Nichtachtung der öden Tagesmode überdauern!

So bescheiden B. sich im M. M. selbst in den Hinter-

grund stellte, auch — soweit nachweislich — außer einigen Freiexemplaren nie einen Pfennig für seine Mitarbeit erhielt oder — selbst bei Thomson nicht — annahm, so sicher und selbstbewußt schätzte er doch seine Arbeit ein, deren Bedeutung für das neuerstehende schottische Lied er wohl erkannte. So ärgerte er sich auch rechtschaffen über die natürliche Begleiterscheinung: Er und seine Art wurden Mode! Die angriffslustige Stimmung der Vorrede zum zweiten Band wird gereizter und geht schließlich in selbstbewußte Verachtung dieser Eintagsfliegen über, die mit ihrer täglichen Belästigung das echte schottische Lied in allgemeinen Mißkredit bringen müßten. [Brief an Rev. P. Carfrae März 1789, Sc. D. V 217.] Denselben selbstbewußten Ton schlägt dann auch die angekündigte Vorrede zum dritten Bande des M. M. an, datiert vom 2. Februar 1790 in Edinburg. Sie stellt eine Absage an die Ästhetlinge und ihre Sammlungen dar, die lediglich 'catch the eye of fashion in her frenzy of a day'. Er wendet sich mit vollem Bewußtsein für den Wert des schottischen Liedes überhaupt nicht mehr an die 'critical bar of the First', sondern appelliert an das 'honest prejudice of the Last'.

Der dritte Band enthält, nach dem früheren Schema:

Aa = 6 [203, 221, 226, 266, 286, 300], b = 0;

B = 7 [219, 230, 237, 250, 274, 275, 297];

C = 30 [204, 209, 212, 213, 216 R., 217, 218 b, 225, 229, 231, 233, 234, 236 b ·239 a R., 239 b, 242 R., 244 J. Tytler, 249, 258, 259, 263, 264, 267 a Cluny, 268, 272, 283, 287, 288, 290, 292].

Die nicht bezeichneten 24 Lieder sind von B. überarbeitet.

Da = 50 [201, 202, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 215, 218 a, 220, 223, 224, 228, 232, 235, 236 a, 238, 245, 246, 247, 248, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 260, 267 b, 269, 270, 271, 276, 277, 278, 279, 280, 181, 282, 284, 285, 289, 291, 293, 294, 295, 296, 298];

b = 11 [214, 222, 227, 240, 241, 243, 261, 262, 265, 273, 299].

Unter D sind 21 Nummern von B. Aa = 6 und D = 61 Nummern scheiden für die weitere Behandlung aus. Von den übrigen 37 Texten aus B und C sind vorher gedruckt: 6 [216, 230, 239a, 242, 250, 275] R., 2 [219, 297] Herd, Nr. 274 in einer nicht zugänglichen Sammlung von Hook, London 1777; Nr. 283 nach einem Lied in Robert's 'Calliope or English Harmony', vol. I, London 1739; Nr. 244 von J. Tytler beigesteuert, 24 Texte (s. o.) von B. geliefert; Nr. 237, 267a sind unsicherer Herkunft.

Die letzten 28 Nummern sind aus A, B und C der Neuertrag des 3. Bandes an sangbarer Lyrik auf älterer Grundlage und an älterer volkstümlicher Lyrik. Neben dem großen Verdienst einer Sammlung älterer Lieder wird das Werk immer wichtiger als Sammelbecken B.'scher Lyrik.

Daher ist auch diesmal der Anteil der Kunstlyrik wieder größer.

Aus den nächsten $1^1/_2$ Jahren haben wir wenig Zeugnisse über die gemeinsame Tätigkeit bei B. und J. B. hatte wohl über den 3. Band hinaus so viel Material bei J. hinterlassen, daß es noch für den nächsten Band reichlichen Stoff bot.

Die Vorrede des 4. Bandes von B. ist vom 13. VIII. 1792 in Edinburg datiert und kündet noch einen kleineren Restband an, 'that the Scots M. M. may be a collection of every Scots Song extant'. — —

Der 4. Band enthält:

Aa = 8 [303, 320, 327, 346b, 356 Evergreen, 363 T. T. M., 365, 370 Herd, die übrigen von B. zuerst aufgezeichnet;

b = 0

B = 12 [306, 307, 308, 310, 318, 319, 346a, 354, 369, 372, 381, 383];

C = 40 [301, 305, 309, 311, 312, 313, 317, 321, 323 R., 324 R., 325, 326, 328 (Jean Glover?), 332, 334, 336, 337, 348, 350, 352, 353, 355, 357, 358, 359, 361, 362, 373, 376, 377, 378, 379, 382 (= II, 213), 389, 392, 394, 396, 397, 399].

Die 37 nicht bezeichneten Nummern stellen B.'sche Fassungen älterer Lieder dar.

Da = 30 [302, 304, 314, 315, 329, 330, 331, 333, 335, 340, 341, 343, 347, 349, 351, 360, 364, 366, 367 [= 368], 371, 374, 375, 380, 384, 385, 386, 387, 388, 393, 398]; hiervon sind 21 Lieder von B. gedichtet.

b = 9 [322, 338 = 339, 342, 344, 345, 390, 391, 395, 400].

Für die weitere Behandlung scheiden aus Aa = 8 und D = 39. Von den übrigen 52 Texten sind entnommen: 7 [308, 318, 323, 324, 346 a, 369, 381] dem T. T. M., 5 [306, 307, 319, 354, 383] aus Herd, Nr. 310 aus Tytler's 'Dissertation'. Nr. 328 von B. der Jean Glover zugeschrieben, 37 Stücke (s. o.) sind von B. überarbeitet, Nr. 372 von B. nach unbekannter Quelle beigesteuert. 5 Volksballaden wurden als 'traditional' von B. mitgeteilt.

Die letzterwähnten 44 Nummern aus A, B, C erschienen zuerst im M. M. Der ursprüngliche Index nennt B. als Autor von 6 Liedern.

Jetzt tritt in der raschen Folge der Bände eine Verzögerung ein, erst 1792 erscheint nach B.s Tode der 5. Band, noch von ihm größtenteils gesammelt und redigiert. Es bestand keine Entfremdung zwischen B. und J., auch waren die drückenden persönlichen Verhältnisse nicht ausschlaggebend, sondern B. hatte sich wieder einmal nach verschiedenen Seiten engagiert und dann in der Arbeit übernommen.

Bald nach dem Erscheinen des 4. Bandes hatte sich George Th(omson) an B. mit der Bitte um Beistand bei einer geplanten Liedersammlung gewandt, und B., der noch eben in der Vorrede zum 3. und 4. Bande des M. M. gegen die Liederpublikationen des Tages und die ästhetischen Liederfreunde gewettert hatte, sagt sofort zu. Das scheint immerhin bei seinem Verhältnis zu J. — das ja allerdings ein durchaus einseitig gebendes Verhältnis von seiner Seite war — etwas auffällig, wie die Bemerkung seines ersten Briefes an Th. [16. IX. 1792, Sc. D. VI. 217], daß seine Mitwirkung möglichst verschwiegen werden solle.

Noch auffälliger wirkt nach dem Ton der letzten beiden Vorreden im M. M. seine Bereitwilligkeit bei dem Charakter der Th.'schen Sammlung. Anstelle des ganz volkstümlichen M. M., das den gesamten Liederschatz Schottlands sammeln will, soll die 'Select Collection of original Scottish Airs' [I. 1793, II. 1799, III. 1801, IV. 1805, V. 1818] eine Prachtausgabe ausgewählter schottischer Lieblingsmelodien der Londoner Gesellschaft mit dichterisch wertvollen Texten, d. h. Kunstpoesie, werden. Statt der einfachen, musikalischen Notation J.'s wird eine konzertmäßige Instrumentalbegleitung mit Vor- und Nachspielen geschaffen, wie Tytler es schon in seiner 'Dissertation' angeregt hatte, und zu der Th. die Musiker von überall her heranzog, von Clarke und Pleyel bis Beethoven [op. 108].

Die Erklärung für B.'s Verhalten ergibt sich aus seinen Beiträgen für Th. Hatte B. in seiner Tätigkeit für das M. M. aus intimster Fühlung mit der Volksdichtung seine höchste Meisterschaft in der künstlerischen Umprägung des Volksliedes erreicht, so will er sich jetzt bei Th. als Kunstlyriker betätigen. Das unterscheidet im ganzen seine Beiträge für Th., sofern sie nicht gelegentlich aus J.'s Sammlung übernommen sind, von dem Charakter der M. M.-Lyrik. In den beiden Richtungen Johnson - Thomson können wir den eigentümlichen Doppelstil B.'s angedeutet finden: den anglo-schottischen Kunststil des 18. Jh. und den Stil der schottischen Volkspoesie [vgl. C. E. IV, 329 f.].

Th. wollte ursprünglich keine schottische Dialektliedersammlung bieten, 'vernacular poetry' sollte möglichst vermieden werden. B. aber erklärt [19. X. 1794, Ch. IV, 151] 'these English songs gravel me to death'. Ihm fehle auf diesem Gebiet die natürliche Sprachgewalt und leichte Darstellungsfähigkeit wie in seiner Heimatsprache. Trotzdem ließ er sich von Th. auch zu englischen Versen verleiten.

Der Briefwechsel Th.-B. ist außerordentlich viel reichhaltiger als der mit J. Wir hören auch hier von B.'s Technik der poetischen Inspiration: Er läßt sich die Melodie auswählen, prägt sie sich so ein, daß das rein

musikalisch Erfaßte sich umbildend ihm den entsprechenden Ausdruck des Wortes eingibt. [Brief an Th. Sept. 1793. Sc. D. VI, 274.]

Es ist klar, daß diese Doppeltätigkeit irgendwo hemmen mußte. Offenbar interessiert nun B. mehr die neue Arbeit, bei welcher der Kunstdichter mehr sich entwickeln konnte. Das drückt ganz naiv eine Briefstelle aus [Sc. D. VI, 251], wo B. dem kritischen Th. vorschlägt, ihm nicht zusagende Verse zurückzusenden, damit sie dann J. bekommen könnte.

Die nie häufigen Briefe an J. werden spärlich, doch niemals kalt, das M. M. stockt für eine Zeit, aber eine neue wichtige Arbeit B.'s wird jetzt ausgeführt. B. läßt sich von J. ein durchschossenes Exemplar des M. M. herstellen, wie vorher schon für den 'Laird of Glenriddell' [Sc. D. VI, 90] und arbeitet nun jenen Apparat von Anmerkungen und Quellenangaben zur schottischen Liederdichtung aus, den er seit seiner Arbeit am M. M gesammelt hatte, und den einst J. später als Nachtragsband zum M. M. drucken sollte 'making the M. M. a book famous to the end of time and you renowned for ever'.

Diese sog. 'Interleaved Copy' wurde jedoch erst 1810 von Cromek in seinen 'Reliques of R. B.' mitgeteilt, und ist jetzt in dem neuen Abdruck in Dick's 'Notes on Scottish Songs by R. B.' 1908 zu benutzen, der zugleich die Anmerkungen des Riddellschen Exemplares und einen reichen Apparat enthält und sich mit den Anmerkungen zu Dick's R. B. zu einem unentbehrlichen Quellenwerk für die B.-Forschung ergänzt. B. ist allerdings — bei vielen und zuverlässigen Angaben über Quellen und Herkunft seiner Vorlagen — nicht sehr genau in der Bestimmung des eigenen Anteils an älteren, nur neubearbeiteten Liedern der beiden Sammlungen. Dick geht in manchen Fällen zu weit, wo er gelegentlich B. die Autorschaft zuschreibt, wo dieser sie gar nicht beansprucht.

Der Vergleich mit der neueren englisch-schottischen Volkslyrik, besonders in den Veröffentlichungen der Folk-Song-Soc., in denen volkläufige Varianten zu B.'s Liedern

oder seinen älteren Vorlagen auftauchen, wo B. selbst im J. M. volkläufige Tradition als Quelle angibt ['traditional song', 'from the singing of' und dergl.], erweist es als methodisch richtig, derartige Angaben B's in seinem ohne Absicht zu literarischer Mystifikation geschriebenen J. M. durchaus ernst zu nehmen [vgl. Kap. III zu M. M. 288]. Allerdings scheidet B. wie seine Zeit noch nicht zwischen einem volkläufig aufgezeichneten Lied und einem aus gelegentlichem gedächtnismäßigem Vortrag erhaltenen älteren volkstümlichen Kunstlied. Diese Entscheidung kann nur mit dem umfassenderen Variantenmaterial gegeben werden.

Daß B. selbst bisher wieder volkläufig geworden sei, wird neuerdings von Gavin Greig 'Folk Songs of the North-East' 1907 bestritten und ist auch bisher in keinem Falle erwiesen.

Ein zweiter Brief aus dem Oktober 1793 [Sc. D. VI, 91] bezeugt, daß B. sich auch in Melodiefragen sicher fühlte, wo selbst ein Musiker wie Clarke nicht kompetent war, dem B. übrigens gelegentlich [Sc. D. VI, 122] den Vorwurf mangelnden Interesses machte. Trotz wirtschaftlicher und persönlicher Sorgen wird der fünfte Band nicht vergessen [Sc. D. VI, 134]. B. studierte auch wieder die Sammlungen auf weitere Melodien und Texte. Im März 1795 empfiehlt er [Ch. IV, 214] an J. 17 weitere ältere Stücke zur Aufnahme, 9 davon aus dem 'Orpheus Caledonius' 1725/33. Als Th. am 14. X. 1794 B. auf die soeben erschienenen 'Scotish Songs' von Ritson mit etwas gemischtem Respekt aufmerksam gemacht hatte, studiert B. diese ungewöhnliche Sammlung auf philologischer Methode mit großer Aufmerksamkeit. Viel neues konnte sie dem besten Kenner schottischer Volksdichtung nicht bieten, doch entnahm er ihr zwei Nummern M. M. 488 und 453.

Außerdem sammelte er immer weiter Subskribenten für das M. M., arbeitete auch für die Verbreitung der Sammlung durch den Gesanglehrer in Dumfries, der bei mancher Gelegenheit die Lieder des M. M. vortrug.

Der letzte Brief zwischen B. und J. vom 18. Mai 1796

[Sc. D. VI, 191] schon aus der letzten schweren Krankheit des Dichters ist eine Bitte um Nachsicht für die spärliche Mitarbeit am M. M. und wurde von J. als Beigabe im Vorwort zum 5. Bande zur Erinnerung an B. teilweise veröffentlicht.

'Personal and domestic affliction have almost entirely banished that alacrity and life with which I used to woo the rural muse of Scotia'.

Der Brief wurde vorerst nicht abgesandt, sondern hat seine Fortsetzung — ohne Zweifel das schönste Dokument dieses Briefwechsels — auf der anderen Seite des Blattes, wenige Wochen vor dem Tode des Dichters [Sc. D. setzt den 16. VI. 1796 an]. Es ist noch einmal eine fast zärtliche Erklärung für J.'s Persönlichkeit und Werk mit einer leisen Hoffnung auf neue freundliche Stunden gemeinsamer Arbeit — 'though alas! I fear it'. Er empfand es bereits zu stark, daß diese schwere Krankheit ihn vor seinem Ziel und Höhepunkt aus der Bahn reißen würde und ihn vor größere Dinge stellen würde 'than studying the brilliancy of wit, or the pathos of sentiment'. Aber noch hier ist er mit dem M. M. beschäftigt, will verbessern und prophezeit dem Freunde, daß sein Werk einst das Hauptbuch schottischen Liedersanges sein würde.

Am 21. Juli 1796 stirbt B. Nach seinem Tode erst erscheint der 5. Band des M. M., undatiert, nach Dick R. B. p. XXXVI, im Dez. 1796, nach anderen Angaben erst Anfang 1797. Noch hatte B. die eigentliche Redaktionsarbeit fast vollständig besorgt. Die ebenfalls undatierte Vorrede J.'s ist zugleich Dank und Nachruf an den verstorbenen Dichter. Ihm verdanke die Sammlung eigentlich alles, was Wertvolles in ihr sei; J. betont auch, daß neben eigenen Dichtungen B. gerade ältere und ungedruckte Lieder für das M. M. gesammelt habe, und verspricht, da er noch weiteres Material von B. erhalten habe, einen kleineren, sechsten Ergänzungsband.

Der Index bezeichnet B. als Autor von 15 Liedern, wovon eines, M. M. 500, ihm fälschlich von J. zugeschrieben wurde.

Aus der bezeichnenden Notiz, daß J. nicht imstande sei, die Autorennamen oder Kennbuchstaben anzugeben, daß seiner Meinung nach nur die mit B und R gezeichneten Lieder als Dichtungen von B. anzusprechen seien, sieht man, daß selbst J. damals den Umfang von B.'s Tätigkeit für das M. M. nicht entfernt ahnte und auch in die eigentliche Redaktionsarbeit gar nicht eingeweiht war. Nur ein kleiner Teil der von B. gelieferten Beiträge trug seine Buchstaben. Erst bei der Veröffentlichung des 6. Bandes konnte J. aus dem handschriftlichen Material B.'s Tätigkeit für das M. M. einigermaßen überblicken.

Der 5. Band enthält 99 Texte:

Aa = 12 [411, 419, 434, 446 T. T. M. [= II, 158], 454 nach Herd, 456 Herd, 461, 462, 477 Herd, 482 Percy, 484, 488 Ritson].

Die sechs nicht bezeichneten Volksballaden sind von B. mitgeteilt und zumeist erste Aufzeichnungen.

b = 2 [416, 473] von B. anscheinend unberührt mitgeteilt.

B = 14 [408, 410, 423, 450, 453, 455, 465, 474, 478, 479, 481, 483, 487, 496].

C = 38 [401, 402 = 403, 406, 409, 412, 413, 415, 417, 418, 422, 424, 430, 431, 432 R., 433 R., 435 R., 436, 437, 438, 439 Ross, 440, 443 Mac Neil, 444, 445, 448, 457, 458 a, 458 b, 467, 468, 472, 475, 480, 485, 490, 492, 497, 498].

Die nicht bezeichneten Lieder sind Bearbeitungen von B.

Da = 27 [404, 405, 414, 420, 421, 425, 428, 429, 441, 442, 447, 449, 451, 452, 460 a, 463, 464, 466, 469, 470, 471, 476, 486, 491, 495, 499, 500]. Davon 17 von B.

b = 6 [407, 459 B.?, 460 b, 489, 493 B.?, 494].

D = 33 Lieder scheiden als reine Kunstlyrik für die weitere Behandlung aus.

Vor dem M. M. gedruckt sind aus A, B, C: 3 [432, 433, 435] im T. T. M., 10 [410, 423, 454, 456, 477, 478, 481, 483, 487, 496] bei Herd, Nr. 482 bei Percy, Nr. 455, 474

in Charmer 1751, Nr. 453, 488 bei Ritson 'Scotish Songs', Nr. 479 „Pills", Nr. 446 = M. M. 166.

Neuertrag des 5. Bandes aus A bis C sind 8 Varianten zur Volksdichtung 411, 416, 419, 434, 461, 462, 473, 484, von B. als 'traditional' mitgeteilt und 33 Lieder unter C in B.'s Fassung. Nr. 439 ist eine Überarbeitung von Ross, Nr. 443 eine solche von Mac Neil. Die Nummern 408, 450, 465 sind unbekannter Herkunft.

Die zeitlich ziemlich ausgedehnte Redaktionsarbeit an diesem Bande ist für die Erhaltung älterer volkläufiger Denkmäler nur von glücklichster Folge gewesen. Es ist der am sorgfältigsten zusammengestellte Band der ganzen Sammlung. Keiner der übrigen Bände brachte ein so wertvolles Material zur Volksballade. Mindestens 58 [bzw. 60] Nummern sind allein von B. geliefert, der den vollendeten Band nicht mehr sehen, noch ihm, wie früher, ein Vorwort auf den Weg geben konnte.

B.'s Leistung als Sammler und Überarbeiter von Volkspoesie bedarf hier am Ende seiner Tätigkeit für das M. M. noch einer besonderen Betrachtung.

Seine Untreue gegen die überlieferten oder von ihm aufgezeichneten Lieder und Fragmente — trotz seiner früheren Bekenntnisse an Tytler of Woodhouselee (s. o.), Sc.-D. V. Appendix 407 — steht ganz gewiß innerhalb der allgemeinen Auffassung der Zeit vor Ritson, aber wir würden ihn durchaus falsch beurteilen, wenn wir seine Neu- und Umschaffungsarbeit ohne weiteres mit den Redaktionsmethoden eines Percy oder Pinkerton, ja selbst auch eines Scott gleichsetzen wollten. Äußerlich betrachtet sind die Aufzeichnungen von B. allerdings ebenso ungetreue Wiedergaben; aber seine Redaktionsmethode steht doch außerhalb jeder Erscheinung der im folgenden Kapitel dargestellten Entwicklung, weil zum ersten Mal ein genialer Lyriker und dem Volksliede wahlverwandter Künstler als Sammler und dann als Erneuerer des Volksliedes auszieht.

Für B., der durch Herkunft, Sprache und Neigung in den Kreisen wurzelte, in denen das Volkslied noch lebte,

ward alles, was er sammelte, nur Stoffquelle. Was brauchte er eine Theorie? Er brauchte das lebendige Zeugnis. So wurde er der bedeutendste Volksliedsammler und Variantenkenner gesungener schottischer Volksdichtung, der außerdem auch mit Recht von sich sagen konnte: 'If they are verses that have appeared in any of our collections of songs, I know them' [Sc. D. VI, 217]. Das war kein Streben nach objektiv theoretischer Einsicht in das Wesen des Problems, sondern ihm war das Sammeln immer weiterer Volksdichtungen die Befriedigung des immer stärker werdenden Stoffhungers, seit er von J. und Th. eingespannt worden war. Auch hier haben wir wieder die Bestätigung, wie wenig der bedeutende Dichter, wie fast nichts des rein Stofflichen der bewußt volkstümliche Dichter erfindet. Viele seiner Neudichtungen sind so genial, wo er mit unendlich einfachen, oft anderswoher erborgten Linien in der Technik des Volksliedes ein neues Bild erstehen läßt [vgl. M. M. 403], wo er in der Welt seiner Volksdichtung schafft.

Das liegt begründet in seinem ihn vor allem charakterisierenden Verhältnis zur Musik, wodurch er sich auch von Scotts Balladennachdichtungen unterscheidet.

Wir werden B.'s Tätigkeit als Sammler aus dem Volksmunde erst ganz würdigen, wenn wir sie als eine Zusammensetzung zweier bisher getrennter Sammelgebiete begreifen. Entweder war von früheren Sammlern das Wort volkläufig überliefert und der Ton dazu irgendwoher kopiert, oder man komponierte Texte neu, legte andere Texte unter usw.

B. lauschte als erster systematisch Wort und Weise dem Volke ab, oder er gräbt auch alte Quellen aus, um dort schwer zu fassende Melodien zu volkläufigen Versen zu finden. Vor Erscheinen des M. M. waren [vgl. Dick R. B. und J. M. Einleitungen] etwa 200 Melodien in Schottland gedruckt, das M. M. umfaßt bereits etwa 600, wenn natürlich auch längst nicht alle von B. beigesteuert oder auch volkstümlich über-

liefert sind, aber der Schatz der durch den Druck bekannten Melodien in Schottland ist durch B. wesentlich vermehrt worden.

B. empfindet ganz instinktiv, daß der Ton der eigentlich gebärende Schoß der lyrischen Stimmung ist, die sich verschieden im Worte in immer neuen Strophen und Liedern verdichtet. [Dick J. M. XLI]. Er empfindet die Melodie als das erste und allgemeinere, als das in der naiven Schätzung des Volkes auch Wichtigere und Notwendigere.

War B. musikalisch? Der Märe vom unmusikalischen B., die sich seit Murdochs, seines Lehrers Zeugnis über den siebenjährigen Knaben erhalten hatte, ist Dick mit Recht in seinen beiden Büchern entgegengetreten. Gewiß, B. war keiner jener praktisch-musikalischen Amateure der 'dilettanti concerts', aber er spielte nach dem Zeugnis seiner Schwester [Dick J. M. XXIX] die Violine, ohne zwar darin besondere Fertigkeit zu erreichen, wußte in der musikalischen Notation Bescheid und schrieb sich Melodien ab. 'I am a fiddler and a poet' schreibt er selbst 22. IV. 1791 an Sharpe of Hoggam.

B. war daher auch ohne die oft benutzte Hilfe von Clarke oder Masterton in der Lage, ungedruckte Melodien für J. aufzuzeichnen. Stenhouse schreibt B. die Aufzeichnung von 45 'traditional airs' zu. Das wird übertrieben sein. Dick J. M. XLVII ff. zählt zahlreiche Melodien auf, die vor B. niemals als Liedermelodien mit Worten im Druck bekannt waren. Jedenfalls wurde B. auch in Fragen der Volkliedermelodie von Clarke und J. als Sachverständiger behandelt; technisch-musikalische Vorschläge sind häufig in den Briefen an J. und Th. zu finden.

War B. zu seinem Bedauern auch selbst kein Sänger, so hatte er eine wichtigere musikalische Begabung: den Sinn für rhythmische Prägnanz und ein ausgezeichnetes Tongedächtnis. So konnte er von seinen Hochlandsreisen musikalische Funde heimbringen; und den Sinn für rhythmische Prägnanz hat er mit feinem Ohre geschult, wenn er Melodien, die ihn zu Worten anregten, von musi-

kalischen Freunden sich vortragen ließ, und mit außerordentlicher Kritik gerade auf rhythmische Entsprechung seiner Worte zur oft ungemein charakteristisch deklamierten schottischen Volksliedmelodie achtete. Seine Lieder waren so nach eigenem Zeugnis als Einfälle im Moment entstanden, als fertiges Lied das Produkt mannigfacher Korrekturen [vgl. Henderson: 'A vernacular History' 446].

B.'s Verhältnis zur Musik ist jedoch als ein noch viel innigeres und innerlicheres zu fassen. Er berichtet selbst [Sc. D. IV, 54] über den Beginn seiner durch eine Leidenschaft ihm bewußt gewordene Dichtertätigkeit. Aus der um ihn herum gesungenen Volkslyrik prägte sich ihm [ebd. 93] als besonderes Kennzeichen jene 'wild irregularity' des Volksliedes ein, dessen Schlagkraft oft nur in 'a certain happy arrangement of old Scotch syllables' ohne jeden poetischen Schmuck zu suchen war. Diese Beobachtung des lyrischen Kernes seiner Volkslieder brachte ihn auf den Gedanken, Lieder zu charakteristischen Melodien zu dichten. Ja, er versuchte sogar selbst [ebd. p. 97] eine Melodie in dieser Weise zu komponieren, der er dann auch später die Worte unterlegte.

Wir sehen also deutlich, daß B., ohne praktisch-musikalisch zu sein und ohne theoretische Überlegung von der Melodie ausging, nicht erst seit er für das M. M. Verse zu Melodien schreiben sollte, sondern seit seinen ersten Liedversuchen überhaupt, und das ist seine Art geblieben. Und bei seinem ersten Kompositionsversuch ist die Melodie das erste, was ihn reizt und dann erst sucht er sich den entsprechenden Ausdruck im Worte. Hier liegt eine Naturanlage seiner dichterischen Begabung vor.

Außerdem hatte B. die drei ersten Strophen sich sozusagen „durchkomponiert“ gedacht, so daß die Melodie drei Abschnitte für drei Strophen bildete. Das ist im Volksliede, seinem Vorbilde, gar nicht so selten. Die gewöhnliche Fixierung unserer Liederbücher ist eine Abstraktion. Die phonographischen Aufnahmen der Folk-Song-Soc. zeigen, daß das Volk seine Volkslieder häufig

'durchkomponiert' singt, d. h. die Melodie der ersten Strophe paßt sich in figurativen und rhythmischen Variationen über das erste Thema den Worten an.

B. dichtete seine Liedertexte überhaupt nie, ohne daß ihn vorher eine Melodie innerlich ergriffen hatte, und dann nie eher, als bis er der Melodie den ihr eigenen Charakter abgelauscht, sie vollständig aufgesogen hatte und sie dann ganz natürlich ihm den dichterischen Ausdruck eingab; sein Wort ist aus dem Ton geboren [vgl. 'Commonplace book 1782', Dick J. M. XLI, und Brief an Th., Sept. 1793, Sc.-D. VI, 274].

Dick [J. M. XXVII] wundert sich darüber und betrachtet die vorgeschriebene Melodie als eine Fessel für den Dichter, dessen Begabung ungeheuer gewesen sein müsse, um diese Fessel zu überwinden. Es ist gerade umgekehrt! B. wurde von der Melodie getragen und inspiriert. Was diese Wirkung nicht hatte, wies er als Textmelodie ab. Darum war die Arbeit am M. M. so fördernd für ihn, sie führte ihn auf das eigene Gebiet; seit 1787 hat er wenig anderes als Lieder gedichtet. Darum seine unerschütterliche Stellung zu J.

J. sucht Worte zu seinen Melodien; B. sucht den ihn tragenden Ton, für den das entsprechende Wort zu finden er sich wohl zutrauen darf; denn er kennt das sichere Mittel, ihn zu deuten: *Den Liederschatz des Volkes in seinen oft spärlichen Resten selbst zu benützen, wie etwa der Balladensänger auf überkommenen und stereotypen Floskeln seine Balladenvariante improvisiert.* Es ist die Technik oder auch Stilform der volkläufigen Dichtung selbst, die hier *kunstmäßig* auftritt. B.'s Lied ist nicht mehr die improvisierte Variante, sondern ein ausgefeiltes Kunstlied. Er hat diese Praxis selbst einmal bei einer Besprechung einer Ramsay'schen Nachdichtung im J. M., Dick p. 6 zu Nr. 16, ausgesprochen.

Nichts charakterisiert diese eigentümliche dichterische Anlage von B. besser als die Tatsache, daß Byron, Scott, Hogg, Campbell, Joanna Baillie, Wolcott usw., die von Th.

für seine 'Scottish Airs' als poetische Beiträger zu vorgeschriebenen Melodien aufgefordert wurden, einer nach dem anderen nach kurzen Versuchen sich zurückzogen. Besonders Byron hat Th.'s Bitte, Lieder zu seiner Sammlung zu dichten, schroff abgelehnt. Er habe es nach verschiedenen Versuchen aufgeben müssen, mit B. in eine ideale Konkurrenz zu treten [vgl. Hadden: Th., the Friend of B. 1898, 191]. Einzig B. hielt seine Zusage.

Wollte man aber diese ganze Angelegenheit nur als in einem Gradunterschied an lyrischer Begabung bestehend auffassen — Burns etwa mit Byron verglichen, so hätte man die Hauptsache nicht erklärt. Es ist mir nicht bekannt, ob irgend sonst ein genialer Lyriker wie Burns seine Lieder sich von der vorher festgelegten Melodie inspirieren ließ, ja dies geradezu zu einer ihm eigenen, d. h. individuell-genialen Methode machte. Es dürfte wahrscheinlich als Regel auch nur auf diesem einen schmalen Pfade der Volksliednachfolge möglich sein, den B. mit so erstaunlicher Sicherheit wie vollständiger Beherrschung seines Gebietes ging. Der Unterschied ist kein gradueller, sondern ein spezifischer und er liegt in B.'s im Heimatvolksliede organisch wurzelnder musikalisch-lyrischer Natur, die sich z. B. mit Naturschilderungen kaum abgibt, und der die ästhetisch-artistische Bildung wie Begabung fehlt, im Gegensatz zu der malerisch-epischen Art etwa des nur Kunstdichters Byron.

G. Greig, Folk Song of the North East Nr. IX und LXXVI macht darauf aufmerksam, daß die Lieder von B. niemals von der Allgemeinheit wie Volkslieder gesungen worden seien, d. h. in völlig freiem, gedächtnismäßigem Vortrag unabhängig vom gedruckten Liederbuch. B.'s Nachdichtungen und Liederkonstruktionen sind also Kunstpoesien, die hier für uns — abgesehen von ihrer künstlerisch-poetischen Bedeutung — als Zeugnisse für ältere Volkslyrik in Betracht kommen. Ob etwa B.'sche Fassungen schon wieder volkläufig geworden sein könnten, ist eine Frage, deren Bejahung nach dem vorliegenden Material noch in

keinem Falle gegeben werden könnte. Jedoch ist — trotz Greig — mit einer derartigen Möglichkeit durchaus zu rechnen.

Hierbei ist aber Vorsicht nötig. Eine Reihe von Volksliedern sind in Fassungen von B. [s. Kap. III] zum ersten Male gedruckt, aber sie können in der Tat, wie die 'interleaved copy' häufig behauptet, aus dem mündlichen Vortrag aufgezeichnet sein, und — wie mehrfach erwiesen — daneben in mündlicher Überlieferung weitergelebt haben. —

Wir kommen zum Abschluß der Sammlung: Noch über seinen Tod hinaus hatte B. das Museum mit einer Reihe von Beiträgen ausgestattet, die selbst im 5. Bande nicht aufgingen und J. noch einen sechsten und letzten Band nahelegten. Fast sieben Jahre brauchte er ohne seinen alten Redaktor bis er mit dem Schlußband die Gesamtausgabe 1803 vorlegen konnte.

Der Plan ist nicht geändert worden, man hat sich sichtlich bemüht, in dem durch B. festgelegten Programm weiterzuarbeiten. J.'s neue Helfer waren seine Fachkollegen, der Stecher John Anderson und der Musikalienhändler John Hamilton, einer von Scotts Helfern bei der 'Border Minstrelsy'. 1797 war auch Clarke gestorben, mit ihm war außer J. der letzte der ursprünglichen Mitarbeiter ausgeschieden. An seiner Stelle übernimmt sein Sohn William Clarke den Rest des musikalischen Arrangements für den letzten Band. Unter den 101 Gedichten des 6. Bandes, der lange nicht auf der Höhe des vorletzten steht, sind

Aa = 6 [512, 525, 535, 579, 582, 596];
b = 2 [563, 581];
B = 11 [505, 509, 522b, 524, 526, 547, 548, 550, 564, 594, 595];
C = 23 [502 Mc Neil, 504, 607 R, 514, 518 Hamilton, 523, 532, 536 Mallet, 537 Ross, 539, 542, 543, 552 R, 557 Anderson, 562 do, 566, 580, 583, 586, 587, 589, 593, 597]. Die nicht bezeichneten 15 Stücke wurden von B. geliefert.

Da = 47 [501, 503, 506, 508, 510, 513, 515, 516, 517, 519, 520, 521, 522 a, 529, 530, 531, 533, 538, 540, 541, 544, 545, 546, 551, 554, 556, 558, 559, 561, 565, 567, 568, 569, 570, 571, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 590, 592, 598, 599, 600 a, 600 b].

11 Lieder sind von B.

b = 12 [511, 527 = 528, 534, 549, 553, 555, 560, 572, 584, 585, 588, 591].

D = 59 Texte scheiden für die weitere Behandlung aus. Aus A, B, C sind übernommen: Nr. 525, 526 aus dem Orpheus Caledonius, Nr. 507, 552 aus T. T. M., Nr. 512 aus Evergreen, Nr. 505, 550, 594, 596 aus Herd, Nr. 535, 582 aus Percy; Nr. 524 einem unbekannten Chapbook entnommen.

Zuerst im M. M. erschienen: 15 Überarbeitungen von B. (s. o.) 3 'traditional versions' 563, 579, 581; überarbeitet von J. Anderson: Nr. 557, 562; do. von J. Hamilton: Nr. 518; von Mc Neil: Nr. 502; von Ross Nr. 537; von Mallet Nr. 536.

Unbekannter Herkunft: Nr. 509, 522, 547, 548, 564, 595.

Den Schluß des letzten Bandes bildet — wie B. es einst gewünscht hatte [Ch. IV, 215] sein Abschiedslied: 'Farewell and joy be with you all'.

So erscheint am 4. Juni 1803 mit neuem Titelblatt auf allen früheren Bänden die Gesamtausgabe des 'Scots M. M.', nun nicht mehr einem Club gewidmet, wie der erste Band, sondern im Bewußtsein seiner Bedeutung 'humbly dedicated to the Society of Antiquaries of Scotland'.

Die Vorreden wurden revidiert und in allen 6 Bänden die jetzt vorliegenden Kopfnoten bei den J. bekannten B.schen Liedern eingefügt: 'written for this work by Robert Burns'. Die Vorrede vom 4. Juni 1803 bringt nur ein einfaches Schlußwort des Herausgebers, der seine Sammlung nun mit den Worten seines Dichters vorlegt [Sc. D. VI, 192]:

'To future ages the Scots M. M. will be the text-book and standard of Scottish song and music.'

Wir werden dem heute ja nur bedingungsweise zustimmen; denn so mancher Beitrag gehört nicht in ein 'standard work' des schottischen Liedes. Aber für die Zeit um 1800 enthält das Museum die vollständigste Sammlung schottischer Lieder, und markiert zweifellos einen Einschnitt in der neueren schottischen Liedbewegung. Schottland erhält mit dem M. M. als Abschluß einer etwa hundertjährigen Strömung der Lieder- und Balladensammlung zum ersten Mal den Versuch einer zusammenfassenden Darstellung seines nationalen Liederschatzes, während gleichzeitig 1802/03 auf dem Gebiete der Volksballade Walter Scotts' 'Minstrelsy of the Scottish Border' erscheint. Geistesart und Sammelmethode des 18. Jh. erhalten hiermit durch die beiden größten Dichter Schottlands einen abschließenden Ausdruck. Das 19. Jh. bringt auf diesem Gebiete die philologische Erforschung.

Wer zu einem Bilde des schottischen Volksliedes gelangen will, bedarf des Museums, weil es einmal die meisten älteren Publikationen in sich schließt, außerdem aber durch die unermüdliche Sammeltätigkeit von B. mehr durch direkte mündliche Überlieferung erlangtes Volksgut umschließt, als irgend eine Sammlung des 18. Jh. außer der Herds. Aber der größte Teil solcher volkläufigen Fragmente ist durch B.'s Doppeltätigkeit als Sammler und Erneuerer so umgeformt worden, daß methodisch zur Erforschung des Volksliedes die einzelne Museumsfassung — so gut sie auch als 'traditional' bezeugt sein mag — noch nicht die Entscheidung über Volkläufigkeit geben kann, sondern erst durch Vergleich mit anderen sicheren Aufzeichnungen gestützt werden muß. Hierin liegt das Problematische der Doppeltätigkeit von B. und somit des M. M. überhaupt.

J. starb am 26. Februar 1811 in Edinburg in ärmlichen Verhältnissen. Seine Witwe wurde durch Unterstützungen der Freunde des Verstorbenen notdürftig erhalten und fand schließlich ein Asyl im Armenhaus.

Einige Jahre nach J.s Tode wurden Platten, Restbände

und Verlagsrecht von dem Buchhändler William Blackwood in Edinburg erworben. Der verdienstvolle Verleger, Publizist und Gründer des Blackwood-Magazine erhielt dabei auch das gesamte bei J. erhaltene handschriftliche Material von B., von dem Cromek 1808 noch 180 Lieder gesehen haben will [M. M. Preface XVI, Anm.], und plant eine Neuausgabe mit umfangreichem Apparat von Anmerkungen, wie es ursprünglich auch in der Absicht von B. gelegen hatte, dessen 'interleaved copy' inzwischen durch Cromek's 'Reliques' zugänglich gemacht worden war.

Dieser Supplementband wurde endlich William Stenhouse anvertraut, der persönlich mit Clarke und J. bekannt gewesen war. Seit 1817 arbeitete Stenhouse an seinen 'Illustrations of the Lyric Poetry and Music of Scotland', die Ende 1820 in Druck gegeben wurden und in einem Bande von 512 Seiten in einigen Monaten vorlagen. Der Druck wurde jedoch nicht veröffentlicht, sondern blieb liegen, weil die allgemeine Gesamteinleitung nicht zustande kam. Stenhouse starb 1827, Blackwood 1834, und die Druckabzüge blieben beim Drucker liegen.

Diese 'Illustrations', so erbittert und mit meist berechtigter Kritik später William Chappell u. a. über Stenhouse's musikhistorische Darstellung hergezogen sind, enthalten doch eine Anzahl hier zuerst mitgeteilter und z. T. auch nur hier erhaltener Quellen der einzelnen Texte. Daher hat der damals bedeutendste Edinburger Bibliograph und Antiquar David Laing in seiner Neuausgabe des M. M. 1839 auch Stenhouse's Angaben als Anhang getreu übernommen. Aber er hat die 'Illustrations' aufgeteilt, und hinter jeden Band des M. M. den entsprechenden Teil als Anmerkung gesetzt. Er selbst hat dazu — unterstützt vor allem durch den ausgezeichneten Kenner schottischer Volkspoesie Charles Kirkpatrik Sharpe, einen der zuverlässigsten Sammler volkläufiger Dichtung in der ersten Hälfte des 19. Jh. — einen Supplementband von 'Additional Illustrations' geliefert, in dem die zahlreichen Irrtümer des ziemlich kritiklosen Stenhouse berichtigt und biographische und

historische Unterlagen über Verfasser einzelner Lieder gegeben werden. Dem Ganzen hat Laing eine Einleitung mit dem Versuch einer Bibliographie schottischer Melodiensammlungen und ein Vorwort mit einer Entstehungsskizze vorausgesandt, unterstützt durch Mitteilungen von Chalmers, Farquhar Graham und W. Dauney, den besten Kennern älterer Liederbücher seiner Zeit, vor allem und beständig durch Ch. K. Sharpe.

1853 veranstaltete Laing noch einen, den bisher letzten Neudruck der Sammlung, der sich von dem von 1839 nur durch die Zusammenfassung der 'Illustrations' und 'Add. Illustrations' zu einem besonderen, 4. Supplementbande unterscheidet. Der Text der J.'schen Ausgabe letzter Hand von 1803 steht mit den Einleitungen Laings (Band I) in den drei ersten Doppelbänden zu je zwei ursprünglichen Bänden mit 100 Liedern.

Damit war diese Sammlung mit einer Aufmerksamkeit von den bedeutendsten Liederkennern in Schottland ausgestattet worden, die ihr zu weiterer Beachtung über die zeitgenössischen Publikationen hinaus verhalf.

II.

Entwicklung des Begriffs 'Volkspoesie' in den wichtigsten Sammlungen schottischer Lieder im 18. Jh.

Eine Bibliographie der gedruckten Lieder- und Melodiensammlungen gibt Dick: R. B., auf die im einzelnen verwiesen wird. Aus der großen Reihe der Sammlungen, die mir zu einem Teil in der Bibliothek des E(nglischen) S(eminars) in B(erlin) zugänglich war, sollen hier die wichtigsten Etappen herausgegriffen werden, soweit in ihnen die Entwicklung der Volkspoesieforschung im 18. Jh. zum Ausdruck kommt.

Volkspoesieerforschung nimmt in England und Schottland — bezeichnenderweise für das starke historische Interesse dieses Volkes — ihren Ausgangspunkt von der Volksballade, deren Nationalgeschichte wiederspiegelnder Inhalt zuerst die Aufmerksamkeit der den nationalen Stil und Charakter in der Dichtung suchenden Ästhetiker erregte. 'Chevy Chace', von Sidney in der 'Defence of Poesy' gelobt, und von Addison, 'Spectator' 1711, Nr. 70 und 74 als vorbildliches Beispiel des altnationalen Stiles dargestellt, bildet in England das erste deutliche Zeichen beginnender Volkspoesieforschung. Das Lied folgt langsam, und tritt erst allmählich im 18. Jh. in die theoretische Betrachtung ein. Es passiert noch lange unkontrolliert und vogelfrei, ehe die von der Volksballadenforschung her gewonnenen Begriffe über das Problem der Volkspoesie überhaupt auf das Volkslied angewendet werden, um aus dem Wust der Nachahmungen und der Verwüstung der Vermischungen seine echte Gestalt herauszulösen und zu deuten.

Die allgemeine Strömung zum schottischen Liede ist zu Beginn des ersten Kapitels skizziert worden. Hier, wo Sammlungen und Sammler als Träger der begrifflichen Entwicklung dieser Strömung zum Volkslied hin in Frage kommen, wird der Anfang gemacht durch die 1723 in London anonym erschienene 'Collection of old Ballads'.

Die beiden vorher in Schottland erschienenen Sammlungen, Forbes' 'Songs and Fancies' 1662, das erste in Schottland gedruckte Liederbuch [vgl. Bolle, Archiv 131, 132, 1913/14] und die 'Choice Collection of comic and serious Scots Poems' von James Watson [I. Teil 1706, II. 1709, III. 1711], sind nur Symptome und Anregungen für die Liedbewegung, aber keine Etappen in der Volkspoesieerforschung. Volkslyrik ist in keinem dieser Bände enthalten.

Die 'Collection of old Ballads, corrected from the best and most ancient Copies extant, with Introductions, historical, critical or humorous', stellt jedoch mehr als eine bloße Sammlung dar, vielmehr steht eine ganz bestimmte Richtung zeitgenössischer Literatur dahinter: Addisons Essays über 'Chevy Chace' und die klassizistische Theorie.

Addison findet in 'Chevy Chace', ausgehend vom Lobe Sir Philip Sidneys: 1. 'majestic simplicity', wie sie nur die größten Poeten der Alten zeigen, 2. direkte Anlehnung an antike Vorbilder bei dem als hochgebildet angesehenen Autor der Volksballade. Über die Gattung selbst wird außer einer vagen Streifung der 'oral tradition' und des Gegensatzes zur Kunstpoesie in der Wertung des Publikums nichts gesagt.

Von Addison beeinflußt gibt nun der ungenannte englische Sammler von 1723 eine klassizistisch-gelehrte Betrachtung eines unklassizistischen und ungelehrten Stoffes.

I. Homer, Pindar und Virgil usw. gehören mit anderen Poeten ihrer Art zu einer gewissermaßen unsichtbaren, über Länder und Zeiten verbreiteten Loge von 'balladmakers'. Die durch Chapman und seine Nachfolger lebendig

gewordene Frage der Entstehung der homerischen Gedichte aus Einzelballaden lebt hier fort.

II. Zu diesen 'balladmakers', die zur nationalen Erziehung der kommenden Geschlechter sangen, gehören auch die Dichter der 'historical ballad' und zwar zu den größten und gebildetsten Geistern ihrer Zeit. Denn: 1. Ihre Sprache ist rein; reiner als die großer zeitgenössischer Schriftsteller, wie die Chevy-Chace-Sprache reiner als Sidneys Lob dieser Ballade. 2. Manche Balladen sind künstlerisch vollendet komponiert. 3. Im Ausdruck fehlen 'gothic wit', 'vile conceit', 'low pan', 'double entendre'. [Tendenz gegen Chansonettenstil und Bänkelsängerballade!] Volkspoesie — in erster Linie die historische Volksballade — ist als eine literarisch vollwertige Individualdichtung von Bildung und Geschmack aufgefaßt.

Die Zusammenstellung der dreibändigen Sammlung [II, 1723; III, 1725] bietet, korrekt redigiert, doch ohne Quellenangabe, in erster Linie Balladen auf historische Ereignisse, darunter einige echte Volksballaden, die Child verwertet hat. Der größte Teil sind jedoch Bänkelsängerballaden. Der Sammler hat offenbar nach guten und seltenen Einzeldrucken gefahndet. Volkslyrik ist nicht geboten. Wohl aber eine Reihe sangbarer Lieder, unter denen am Schluß jedes Bandes eine Reihe schottischer, richtiger 'angloschottischer' Lieder stehen, wie sie auch hier der 'Reader of Taste' forderte.

Als 1725 der dritte Band erschien, hatte 1724 bereits R(amsay) sein T. T. M. publiziert, und diese praktische Neubelebung des schottischen Volksgesanges wurde auch in England wohl beachtet [Thomsons 1725 in London erschienener 'Orpheus Caledonius' beruht auf R.]. Der Sammler von 1723 gibt seinem 3. Bande anstelle der angloschottischen Nachahmungen D'Urfeyscher Art vierzehn Lieder aus R.'s Sammlung. Für die Volksliederforschung ist nur der theoretische Teil von Interesse und die Anregung, die von dieser Sammlung ausgeht. Als Quellenwerk kommt sie ebenfalls nur beschränkt in Betracht, da der Sammler aus zweiter Hand schöpft.

Mit R.'s T. T. M., 1724, tritt zum ersten Mal das schottische Nationallied in größtem Umfange unter die Liedersammlungen der Zeit. R., der fleißige Gelegenheitsdichter und fortschrittliche Literat, war mit der Kenntnis des nationalen Liederschatzes im Volke aufgewachsen; er hatte die englische Liedereinfuhr miterlebt und sah nun das schottische Lied im Zerrbilde eines 'à la mode'-Liedes hochkommen. So nutzte er die Konjunktur aus — es ist die dritte in Schottland gedruckte Liedersammlung überhaupt — um als Schotte das echte schottische Nationallied einer für alles 'Schottische' bereits aufmerksam gewordenen Gesellschaft für ihre musikalische Unterhaltung vorzulegen.

Wir haben noch keine ausreichende Untersuchung über die Quellen der R.'schen Lieder, daß er aber neben literarischen Quellen auch aus volkläufiger Überlieferung schöpft, ist sicher durch später weiterlebende volkläufige Parallelen bezeugt. — Mit einem Schlage wurde durch R. das schottische Heimatlied ein literarisches Sondergebiet, das sogleich mit einer Fülle auftrat, die sich Geltung verschaffte. Ritson, der strengste Kritiker der Liedersammlungen des 18. Jh., entnahm 1794 für seine 'Scotish Songs' allein 40 Nummern dem T. T. M., weil er keine älteren Texte zu seinen Melodien finden konnte, ebenso beruhen Herds Sammlungen von 1769 und 1776 und das M. M. zu einem beträchtlichen Teil auf R., dessen T. T. M. tatsächlich den greifbaren Anfang der gedruckten nationalen Liedersammlungen in Schottland macht.

R. ist kein Theoretiker der Volksdichtung, in hohem Maße unkritisch und untheoretisch hat er nur eine Tendenz und einen Instinkt zu ihr. Es lag gar nicht in seiner Absicht, Volksdichtung zu bieten, aber das Volkslied kam gleichsam unbeabsichtigt bei ihm durch und wirkte als Ferment in seinen Bearbeitungen. Denn R. will das Lied, das er aus seiner Jugendumgebung her kannte, 'verbessern'. Wir sind daher in keinem Fall sicher, wo nicht etwa ein früherer Druck das Gegenteil ausdrücklich erweist, in einer

R.'schen Liedfassung eine getreue Überlieferung zu haben. Er benutzte volkstümliche und Volkslieder lediglich als Unterlage für seine Zurechtstutzungen, die dem schottischen Heimatliede den Zutritt zum Tea-table verschaffen sollten.

Somit erscheint das Volkslied bei seinem ersten fühlbaren Auftreten gleich in einer unglücklichen Atmosphäre literarischer Freibeuterei, die sein klares Erkennen noch für Jahrzehnte unmöglich machte. Insofern gehört R. in die Geschichte des Begriffs 'Volksdichtung', weil durch ihn die literarische Strömung, die zum Erkennen dieses Problems führen mußte, ihren entscheidenden Anstoß bekam und zugleich durch seine Unzuverlässigkeit vorläufig erst einmal in eine falsche Bahn geleitet wurde.

Keiner der Sammler dieser Periode wollte ja im Grunde Volkspoesie sammeln, denn der Begriff — unterschieden von Bänkelsänger- und Kunstdichtung — ist ihnen noch gar nicht aufgegangen. Sie suchen das heimatliche, alte, volkstümliche Lied, 'an old song', 'a popular song', 'a vernacular song', noch gar nicht geschieden von der 'ballad', und kommen erst ganz allmählich von der Erkenntnis der Volksballade her zu einer Klärung der Gattung des Volksliedes. Der Ausdruck 'Folk-Song' ist im heutigen Sinne von Volkslied noch nicht gebräuchlich und erhält erst um die Mitte des 19. Jh. seine bestimmte Prägung innerhalb des durch den Namen 'Folk Lore' geschaffenen Programms [vgl. Brandl, 'Engl. Volkspoesie', Grundriß VIII, Lit. Anhang C 859].

R.'s weitere Veröffentlichungen sind für diese Untersuchung ohne weitere Bedeutung.

Mit R.,s Versen dringen die Melodien in die Gesellschaft ein, die aber noch nicht mit dem Wort zusammen gedruckt sind. Diese Lücke will der schottische Musiker William Thomson in London ausfüllen. Am 5. Januar 1725 erscheint in London sein 'Orpheus Caledonius, a collection of the best Scotish songs set to Musick', 1733 ein zweiter Band mit ebenfalls 50 Nummern, die erste Sammlung von

ausgesprochen schottischen Melodien zugleich mit ihren Texten. Für diese ist mit wenigen Ausnahmen das T. T. M. ausgeschlachtet worden. Daher kommt für die Volkspoesieforschung nur die musikalische Seite in Betracht. Hier wird der O. C. später eine Hauptquelle für B.'s Redaktionsarbeit am M. M. Für die theoretische Entwicklung ist er unmittelbar ohne Bedeutung.

R. ließ, nachdem Th. ihm zuvorgekommen war, 1726 ein Bändchen mit 71 Melodien zu ausgewählten Liedern des 1. Bandes T. T. M. erscheinen: 'Musick for Allan Ramsay's collection of Scots Songs, set by Alexander Stuart. vol. 1st Edinburg'. Eine Fortsetzung erschien nicht.

Nun begannen die massenhaften Liedersammlungen (vgl. Dick, R. B. Bibliogr.). Der größte Teil schreibt wahllos voneinander ab oder bringt Kunstpoesie, aber die Strömung und das Interesse am sangbaren Lied wird lebendig erhalten. Die 1740 in London erschienene [nicht zugänglich gewesene] Sammlung 'The Lark' etwa, 'containing a collection of above 470 celebrated English and Scotish songs' war jahrelang B.'s ständiger Begleiter in seiner Jugend gewesen. Er schrieb ihr entscheidende Bedeutung für sein literarisches Urteil zu. [Brief an Moore, 2. August, 1787. Sc. D. IV, 10.]

Einen Einschnitt in der theoretischen Erkenntnis des Begriffs und Problems der Volkspoesie machen erst die 'Reliques of ancient English Poetry', London 1765, 3 vols. von Thomas P(ercy).

P. 'wollte nicht bloß ein Bündel alter Lieder ordnungsgemäß als Kuriositäten vorführen — sondern einen Überblick der romantischen Kleindichtung vom 13. Jh. bis zur Gegenwart geben' [Brandl, Grundriß 849]. Zum ersten Male seit dem Sammler von 1723 versucht ein Herausgeber mit einem für die Zeit nicht unbedeutenden Apparat das ihm durch sein weiteres Material zum Bewußtsein gebrachte Problem der Volkspoesie neu zu bewältigen. Was sind und woher stammen die Volksballaden, was ist

Volkspoesie? Aber P. ist nicht mehr ein gebildeter Klassizist und trockener Theoretiker wie der Sammler von 1723. Die literarische Zeitrichtung hatte wenige Jahre vorher, 1762, einen neuen Impuls erhalten, romantische Elemente, mystische Ideengänge über die eigene Volksgeschichte waren wachgerufen, die Ossianbegeisterung hatte die Augen auf neue politische Ideale, nicht klassizistischer und nicht gesellschaftlicher Art gerichtet: Auf Volks- und Naturpoesie, auf alte Nationaldichtungen der großen Vergangenheit.

P. hat Anregungen und Gedanken der geschickt komponierten Vorreden Macpherson's aufgenommen und auf seinem Gebiet weitergeführt, die Anregung Macpherson's auf die poetische Theorie der Volkspoesie bis Pinkerton ist nicht zu verkennen.

1. Die romantisch-kulturhistorische Bedeutung setzt ein. Der Träger der Gattung soll bestimmt werden. Die Stelle von Macpherson's Ossianbarden [s. Fingal, an ancient epic Poem in six books, London 1762. Dissertation p. X ff.] nimmt P.'s Minstrel ein.

2. Bedeutung und Begriff der 'oral tradition' als Konservierungselement ungeschriebener altnationaler Poesie tritt bei Macpherson zuerst deutlich auf.

3. In den alten Dichtwerken der Nation lebt der altnationale poetische Stil: 'beautiful in simplicity, and grand in the sublime' [Dissertation p. XVI]. So lebt im Zeitalter der 'edlen Einfalt und stillen Größe' hier Addisons 'majestic simplicity' in neuer Umgebung wieder fort!

Jetzt beginnt das Schatzgraben nach solchen alten Poesien aus literarischen Quellen und — nach dem Hinweis auf die 'oral tradition' zugleich aus mündlicher Überlieferung. Der erste, der in diese Strömung — sie bestimmend — eintritt, ist P., dem in seinem Folio-MS. ein Schatz alter Volkspoesie unmittelbar offen stand. Nicht Volkslyrik, sondern echte Volksballaden hat P. neben vielem nicht volkläufigem Material geboten und mit seiner theoretischen Behandlung der Ballade Licht über das ganze

Problem der Volksdichtung und damit auch des Volksliedes gebracht. In dem den Reliques vorangeschickten Essay 'On the ancient Minstrels in England' will P. den Träger der von ihm als durchaus eigenartig erkannten Gattung der Volksballade fixieren. Nicht mehr ist es wie bei dem Sammler von 1723 der gelehrte, klassizistisch gebildete Autor exzeptioneller Erscheinung, sondern im Gegenteil der professionelle, nicht gelehrte, ja nicht einmal oft gebildete Spielmann, der Minstrel, dem die Autorschaft und Pflege der Volksballade als Standesaufgabe zugeschrieben wird.

Die Tatsache der Varianten in aller Volkspoesie war dem guten Kenner eines reichen Materials wohl aufgefallen. Er erklärt sie aus einer weiteren Entwicklung des Minstrelstandes, wo der einzelne nicht mehr lediglich produziert, sondern auch fremde Dichtungen reproduziert.

Die alten Minstrels hätten wahrscheinlich niemals selbst ihre Lieder aufgeschrieben. Alle Niederschriften dieser alten Balladen seien zweifellos nach ihrem Vortrag gemacht. 'But as the old minstrels gradually wore out, a new race of Balladwriters succeeded, an inferior sort of minor poets, who wrote narrative songs mere for the press'.

Hier ist der vollkommen abweichende Charakter der Bänkelsängerballade, von denen er einige gute Beispiele abdruckte, ziemlich scharf erkannt.

Über den Charakter der Gattung der Volksballade hat P. sich nur wenig geäußert. —

Im Stil seiner alten Minstrelballaden findet er 1. 'northern' [d. h. schottischen] Dialekt, 2. altertümliche Worte, 3. Unkorrektheit der Überlieferung, 4. Unkorrektheit des gegen fast alle metrische Ordnung verstoßenden freien Versbaues, 'but sparingly assumed by the classical poets of the same age'; 5. Romantische Wildheit (Ossiannachklänge!), 6. den echten Rittergeist.

Demgegenüber unterscheidet er an den späteren Bänkelsängerballaden: 1. Für gewöhnlich südlichen Dialekt, 2. Modernere Phraseologie, 3. Eine armselige, pe-

dantische Korrektheit, 4. Streben nach metrischer Exaktheit, 5. Meist Beschreibung zeitgemäßer Sittenzustände.

P. hat hier zuerst die grundlegenden Unterschiede der echten Volksballade und der Bänkelsängerballade mit einiger Prägnanz ausgesprochen, die auch für die Volkslyrik von größter Bedeutung sind. Noch fehlt eine klare Erkenntnis des Lebenselementes aller Volkspoesie, das sie auch von einer raffinierten Stilnachahmung eines Kunstdichters scheidet. Dieses wichtigste Element aller Volkspoesie, die 'oral tradition', ist zwar von P. ausgesprochen, aber von ihm nicht konsequent weiter verfolgt worden. Die daraus entstehenden Varianten betrachtete er als einen Mangel der Überlieferung, den ein geschickter Herausgeber zweckmäßig zu überbrücken hätte. Die unbedingte Treue vor den Reliquien des Volkes ist noch nicht Sammlertugend geworden.

Hatte der Sammler von 1723 die Sonderstellung der Volksballade ['ancient historical ballad'] durch eine glückliche Mischung von 'Nature and Learning' in ihren gebildeten Verfassern zu erklären geglaubt, so setzt P. dafür, weniger rationalistisch, die Sondertradition eines bestimmten Standes; denn er erkannte, daß nicht der Einzelnstehende, Gebildete diesen Stil, diese Gattung mit wohlüberlegter Bewußtheit geschaffen haben konnte, sondern daß nur eine lebendige Tradition irgendwie die Einzelnen zu einem als natürlich empfundenen, nicht erdachten Gemeinstil verbinden konnte.

P. kommt schließlich zu dem für die Zeit programmatischen Satz, mit dem er an Sidney's 'Defence of Poesy' anklingt: 'The first attempts at compositions among all barbarous nations are ever found to be poetry and song' ['On the ancient metrical Romances'].

P. ist sofort Anreger, Bahnbrecher, Autorität und Vorbild für Nachfolger, die nun — aufmerksam gemacht auf die 'oral tradition', dem Volke seine Lieder unmittelbar abzulauschen beginnen, um mehr von dem zu retten, was ein glücklicher Fund schriftlich P. in die Hand ge-

geben hatte. Schottland war als Heimat lebendiger Volkspoesie proklamiert worden, P. hatte auf die Minstrels als Träger der Gattung hingewiesen und noch gab es vereinzelte Balladenrhapsoden von Beruf in England und gar nicht wenige in Schottland. Ein großes Sammeln begann. 'Seit 1766 kamen viele solche Aufzeichnungen an P., der zuerst eine Fortsetzung der 'Reliques' plante, dann aber derlei 'Allotria' seinem Neffen überließ, so daß erst Child die Papiere ausgenützt hat' [vgl. Brandl, Grundriß 852].

Erst aus dieser neuen, durch die 'Reliques' geschaffenen Strömung erhalten wir nun auch die erste Sammlung mit einer Reihe wirklicher schottischer Volkslyrik.

1769 erscheint in Edinburg David H(erd)s erste Ausgabe seiner 'Ancient and modern Songs, heroic Ballads', anonym; denn der bescheidene und gewissenhafte Sammler, der keine eigene poetische Zeile unter seinen Findlingen duldete, wies jeden Autorenstolz zurück, wandte sich auch nicht als geistreicher Entdecker an literarische Zirkel, sondern brachte seine Erträgnisse treu aus antiquarischem Interesse dar. H. [1732—1810] war ein rechter Antiquar aus Liebhaberei und Kenntnis und durch seine gewissenhaft-sachliche Persönlichkeit zum Konservator und Sammler berufen. Ein genauer Kenner schottischer Literatur, in Fühlung mit allen literarischen Kreisen der zweiten Hälfte des 18. Jh. in Edinburg [vgl. Obituary. Scots Mag., August 1810] war er in seinem engeren Kreise im Cape Club, dessen Beziehungen zu den Mitarbeitern am M. M. und zu B. im 1. Kapitel erwähnt wurden, der poetische Sachverständige. Er selbst hat nie Verse geschrieben, auch nie eine Zeile seiner Veröffentlichungen mit seinem Namen gezeichnet.

Wodurch sich H. vor allen früheren Sammlern auszeichnet, ist, daß er, mit unpubliziertem und volkläufigem Material ausgestattet, zu den Reliquien seiner Volksliteratur auch eine rechte Reliquienverehrung mitbrachte: unbedingte Treue! Zwar ist H. ohne P.'s Anregung kaum zu denken — doch hat er wohl nicht erst seit 1765 ge-

sammelt — aber auf seinem Gebiete, dem Liede, macht er für die Erforschung seiner heimischen Volkslyrik einen ähnlichen Ausgangspunkt wie P. für die Ballade. H. hat vor P. voraus 1. die Überlieferung einer Reihe wirklich gesungener Volkspoesie nach Aufzeichnung aus dem Volksmunde und der Erinnerung, 2. Treue, selbst vor dem kaum verständlichen Kleinfragment, 3. eine engere Umgrenzung seines Gebietes. Es fehlt ihm P. gegenüber 1. die Angabe der Quellen, wie überhaupt jeder erklärende Zusatz, 2. die literarische Persönlichkeit mit weitem Wirkungskreis.

Mit dem zurückerhaltenen Material veranstaltet H. 1776 die zweite Ausgabe der 'Ancient and modern Songs' in zwei Bänden [Neudruck Glasgow 1869 E. S. B.]. Die Sammelarbeit ist bei ihm immer ungemein sorgfältig, die Herausgabe interessiert ihn nicht mehr, er überließ sie seinem Verleger und Mitarbeiter Wotherspoon, der noch vor der Vollendung der Ausgabe starb, nachdem er noch hastig ein Glossar verfaßt hatte. So erhielt diese endgültige Ausgabe auch diesmal keine Erläuterungen. Sie stellt vor dem M. M. die wichtigste Quelle für schottische Volkslyrik dar, enthält außerdem eine Reihe echter Volksballaden zum ersten Mal oder in neuen Fassungen, dazu einige schottische Kunstlieder, viel auch von R. Ursprünglich war nur ein zweiter Band geplant, nicht eine vollständige Neubearbeitung.

Inwiefern sich aus dem neuen Zusatz auf der zweiten Titelseite 'collected from memory, tradition and ancient authors' ein Rückschluß auf eine Entwicklung in H.'s Sammeltechnik ziehen läßt, war bei der Unzugänglichkeit der ersten Ausgabe nicht festzustellen. 'Memory and tradition' als Quelle einer nationalen Liedersammlung ist etwas Neues. Daß sich bei dieser Methode, gewissenhaft von H. durchgeführt, das Schwergewicht der Sammlung zu Gunsten der Volksdichtung verschieben muß, wenn auch durchaus nicht alles etwa bei H. Volkspoesie ist, ist nur natürlich.

Wir haben keinerlei theoretische Behandlung der Volkspoesie durch H., doch wir haben die allerdings sehr kurzen Vorreden und die Resultate seiner Arbeit. R. hatte zweifellos schon mündliche Überlieferung benutzt, seit H. heißt das Programm: Wer die Stimmen des Volkes kennen lernen will, muß sie 1. unmittelbar nach dem gesungenen Vortrage aufzeichnen, 2. bieten wie sind, ohne Redaktion, ohne Zusatz und Veränderung: Treue vor den Reliquien.

In der Vorrede von 1776 fällt bei einem so belesenen Antiquar das Fehlen jeglicher theoretisierenden Gelehrsamkeit, wie jeglicher romantischen Spekulation auf, wie sie seit P. Mode war. Vielmehr treffen wir bei H. einen ausgesprochenen Zug zur Erfassung der Volkspoesie seines Landes als 'Heimatkunst'.

H. kannte das literarisch ungebildete Volk aus enger Berührung und hatte ihm abgelauscht, was es singt [vgl. die Fragmente der Herd-Mss.]. Er wußte so, daß nicht eine besondere Standestradition der einzige Träger der Volkspoesie ist, vor allem nicht der Lyrik, die P. kaum gekannt hatte. Wohl kannte H. die in Schottland noch häufigen Balladensänger. Er wußte aber aus lebendiger Erfahrung, die P. nicht besaß, daß die Lieder eines Volkes Gemeingut sind. Darum hütet er sich vor jeder dogmatischen Fixierung eines bestimmten Trägers einer Tradition, er sieht vielmehr diese Tradition das ganze ungebildete Volk durchdringen und erklärt am Ende untheoretisch und schlicht die schottischen Lieder als 'the poetry and music of the heart'. Es ist eine nichtromantische, in ihrer Arbeitsmethode gar nicht dilettantische Natur, die hier spricht!

Daß hier der Schwerpunkt von der Ballade jetzt auf die Lyrik rückte, ist offenbar. Daher auch die vorsichtige Verallgemeinerung des viel schwerer zu bestimmenden Gebietes und Stoffes der Lyrik. Über Form und Stil läßt er sich nicht aus, doch weiß er, daß er selbst diese Form nicht machen oder nachahmen kann; ja nicht einmal das Äußerlichste, die Schreibung.

Wir besitzen aber von H. außer dieser gedruckten 'first classical collection of Scottish songs and ballads' [W. Scott] noch seine reichhaltigen Manuskripte, mit einer Reihe von Varianten, unveröffentlichten Fragmenten, die heute für die Volksliedforschung von unschätzbarem Werte sind. B. kannte die H.-Mss. mindestens seit 1788, sie gaben ihm mannigfach Anregung, Stoff, Stimmung, Angabe der Melodie, Refrain, Anfänge, charakteristische Bilder, die er erweitete und verarbeitete.

Die H.-Mss. wurden für die Lyrik zuerst in der C. E. III in größerer Zahl zugänglich gemacht, nachdem Child schon vorher den Balladenteil ausgenutzt hatte. 1904 hat Hecht eine Ausgabe der in der Sammlung von 1776 nicht enthaltenen lyrischen 'Songs from David Herd's Manuscripts' mit einer ungemein reichhaltigen Einleitung herausgegeben [= **Hecht**].

R.'s Umdichtungen hatten bei den gebildeten Schotten schon manches alte Volksgut verdrängt. Herd jedoch hatte volkläufiges Material von den Ungebildeten aufgezeichnet und konnte auf diese Weise in manchen Fällen die R.'schen Vorlagen wieder ans Licht bringen.

Die erste Sammlung 'The ancient and modern Scots Songs, heroic Ballads etc., now first collected in one Body from the various Miscellanies wherein they formerly lay displayed, containing likewise a great Number of original Songs from Manuscripts, never before printed' etc. 1769 [war nicht zugänglich und wird hier zitiert nach Hecht, Introd. p. 65].

Dem Bande fehlen: 1. Quellenangaben, 2. häufig die Angabe der Melodie, 3. Beigabe der Noten, 4. Erläuterungen aus dem reichen Schatze H.'s, die zwar in der Art P.'s beabsichtigt waren, aber nie gegeben wurden.

Durch H.'s Freund Paton, der selbst an der Sammlung aktiv nicht beteiligt war, wurde P. auf H. aufmerksam. Im März 1768 begann eine Korrespondenz zwischen Paton und P. [s. Hecht, p. 8], infolge deren 1769 Paton die 'Ancient and modern Songs' an P. sendet, der dazu seine kritischen

Ratschläge gibt, vor allem mit Recht den Mangel an Erläuterungen beklagt. 1774 sendet H. zögernd auf Bitten P.'s sein reiches in der Ausgabe 1769 noch unveröffentlichtes Material an diesen. P. erklärt am 22. August 1774 an Paton, daß man solche verstümmelten Fragmente doch keinem Leser anbieten könne, sondern daß die darin gegegebenen Andeutungen von einem geschickten Herausgeber ausgeführt und ergänzt werden müßten, wie etwa ein neuerer Bildhauer einen alten plastischen Torso der Antike ergänzt. 'I think I could fill up the breaches of some of them myself!' H. hatte nach diesem freundlichen Anerbieten genug und wollte seine Sammlung zurückhaben, aber erst im Juli 1775 reagiert P. nach einigen allmählich deutlicher werdenden Mahnbriefen. P. also wollte die schottischen Fragmente ergänzen, auf deren treue Konservierung gerade H. den größten Wert legte.

Hier scheiden sich nun deutlich die Zeiten der älteren und der neuen Sammelmethode. P.'s Redaktionsmethode ist noch vom Geiste R.'s und Macphersons. H. wirkt wie eine praktische Vorausnahme von P.'s erbittertstem Gegner Ritson, dem ersten kritischen Philologen der Volksliteraturforschung in England, der denn auch der Sammlung H.'s so ziemlich allein aus dem Schwarm der Liederbücher eine gute Zensur gab und ihr als sicherster Autorität 46 Stücke für seine 'Scotish Songs' 1794 entnahm. Nur tadelt der fanatische Kritiker schottischer Ansprüche auf literarische Originalität die Aufnahme einiger offenbar englischer Lieder auch in H.'s vorgeblich rein schottische Sammlung [Scotish Songs I, LXXIV].

Das von John Pinkerton, dem von Ritson bestgehaßten Balladenfälscher in seinen 'Scottish tragic Ballads', London 1781, den 'Select Scottish Ballads', London 1783, und den als Gegenstück zu R.'s 'Evergreen' aus dem Maitland-Ms. veröffentlichen 'Ancient Scottish Poems', London 1786 mit 'vernacular' Kunstpoesie, dargebotene textliche Material ist in einem derartig heillosen, unsicheren Zustande, daß es für die Erforschung der Volkspoesie im Grunde nicht

4*

zu brauchen ist. Seine Angaben sind methodisch immer als unsicher, wenn nicht als Mystifikationen zu beurteilen.

Wichtig jedoch in dem hier dargestellten Zusammenhang sind seine drei Essays aus den Jahren 1776—1783 in der Sammlung von 1783.

I. Dissertation on the oral Tradition of Poetry.

Zum ersten Mal wird hier von einem Sammler theoretisch die Bedeutung der 'oral tradition' für alle Volksdichtung einer eingehenden Betrachtung unterzogen. Der Begriff ist längst vorhanden, aber seit Pinkerton wird dieser Gedanke nun allmählich Leitmotiv aller theoretischen Volksbetrachtung.

Pinkerton hatte diesen Begriff aus Macphersons 'Dissertation zum 'Fingal' 1762, in deren romantisch-historischer Betrachtungsweise er wie P. noch gänzlich fußten. Bei Macpherson, Dissertation XII ff., heißt es: 1. Alle Bardenpoesie ist 'traditional', 2. die Barden hatten ihre Lieder von vornherein für diese Art der Überlieferung angelegt. Jeder Vers etwa war so verzahnt mit seiner Umgebung, daß eine einzige Zeile einer Strophe sofort alles übrige in das Gedächtnis herbeiziehen mußte.

Nun holt seit Macpherson die poetische Theorie ihre Begriffe aus einem Werk, das zwar für die Volksdichtung die Augen schärfte, im übrigen aber diese Begriffe auf einen völlig verschiedenen poetischen Prosastil angewandt hatte. Allein der Impuls war da und wirkte.

Pinkerton findet nun, daß die 'oral tradition' von den kultischen Handlungen alter Völker stamme und immer mehr verschwinde, je mehr die gedruckte Literatur sich ausbreitete. In der Bardenpoesie sei noch ein Rest dieser poetischen Urtechnik zu erkennen.

In dieser für die 'oral tradition' angelegten poetischen Technik findet er als besondere Kunstmittel: 1. Starke Gefühlserregung; denn Poesie regiere, solange Leidenschaften existieren, 'strongest, when uncontrolled by customs'. 2. Musikalischen Vortrag. Er glaubte, daß auch die Ossian-

lieder noch zu den alten musikalischen Kadenzen gesungen würden. 3. In der sprachlichen Form fand er, daß ähnliche Situationen und Empfindungen in vielen Fällen einen ähnlichen, stereotypen Balladenausdruck zur Erleichterung gedächtnismäßiger Wiedergabe erhalten haben. 4. Refrain = 'the unvaried repetition of one or more lines fixing the tone of the poem throughout the whole'. 5. Allitteration als Rest altnationaler Dichtung 'to assist the remembrance of their traditional poems'. 6. Reim als neuere metrische Form der Versverbindung. 7. Die charakteristische Balladenstrophe [ab, ab], die durch Verdoppelung der Reime bewegter gemacht werden kann.

II. Dissertation on the tragic Ballad.

1. Ihr Charakter ist das Pathos. 2. Der — schon von Percy betonte — Dialekt der mit Vorliebe schottischen tragischen Ballade sichert ihr gerade dadurch den unmittelbaren Zugang zu den Affekten des Volkes. 3. Sie zeigt Stilreinheit, hat keine Concetti oder weithergeholte Originalität (vgl. den Sammler von 1723). 4. Ihr Pathos ist unaffektiert, ja unbewußt, ein natürlicher Ausdruck: Stil. 5. Autor ein Naturgenie 'untracked by erudition', das durch seine Natur den Aristoteles übertrifft [vgl. den Sammler von 1723].

III. Dissertation on the comic Ballad (hierunter fallen für Pinkerton auch die Volkslieder).

1. Die 'genuine old songs' sind verloren, der größte Teil der jetzt beliebten Texte geht auf R. zurück. 2. R. und seine Nachfolger hätten lieber die alten, echten Balladen entdecken und aufbewahren sollen, statt neue zu dichten. Es ist einigermaßen sonderbar, diesen Vorwurf gerade von Pinkerton zu hören. Der Name Herds, dem er später eine Kritik seiner 'Ancient Scottish Poems' bitter verübelte [vgl. Hecht, Introd. 52ff.], scheint für ihn hier keine Bedeutung zu haben. 3. P. zitiert die in der 'Complaynt of Scotlande' zitierten schottischen Liedertitel, unter

denen er keinen Liedertitel seiner Zeit wiederfindet, so daß er die richtige Bemerkung macht, daß keiner in seiner Zeit gesungenen Melodie ein höheres Alter als 1548 nachzuweisen sei.

Pinkertons Bedeutung liegt darin, daß er das Problem der Volksdichtung zum größten Teile als in der Erklärung der eigentümlichen Form bestehend erkannt hatte, die er im wesentlichen durch das Element der 'oral tradition' bestimmt sehen wollte. Nur tat er noch nicht den naheliegenden, aber historisch anscheinend so schwer und langsam zu findenden Schritt zur Erkenntnis, daß die mündliche Überlieferung eben diese eigentümliche Form aus einer Individualdichtung innerhalb einer schon bestehenden Gattung geschaffen haben könnte. Sondern als ein echter Balladennachahmer ohne unmittelbare Berührung mit der Volkspoesie glaubt er — wohl aus seiner eigenen Praxis heraus —, daß diese Form mit gescheiter Absichtlichkeit vom Balladendichter so geprägt sei, damit sein Gedicht dieser Tradition sich anpasse, ohne von ihr zerstört zu werden. Eine Erklärung der Form mehr für die 'oral tradition' als vielmehr durch sie; mehr die Theorie eines klug berechnenden, aber trotz aller Romantik doch ziemlich rationalistisch dilettierenden Nachahmers als etwa eines genetisch vorgehenden Theoretikers. Mit Recht urteilt Scott in seiner Generalrevision der Balladensammler [Minstrelsy. 1830 Introd. Remarks]: 'Pinkerton's . . . poetry smells of the lamp . . . they are the work of a scholar much better acquainted with ancient books and manuscripts than with oral tradition and popular ballads'.

In dem Stockengländer Joseph Ritson tritt uns der erste Antiquar mit umfassenden Kenntnissen entgegen, der sich, ein Freund des Chaucer-Philologen Tyrwhitt, mit philologischen Grundsätzen an die Erforschung nationalvolkstümlicher Dichtungen macht. 1773 hatte er eine archäologische Tour nach Schottland gemacht und eine stramme Antipathie gegen die Schotten heimgebracht. Damit tritt er als Kritiker ihrer Ansprüche auf national-schottische

Melodien auf. Ihn beschäftigt die überhaupt noch nicht ernsthaft in Angriff genommene Frage der Abgrenzung und Unterscheidung zwischen englischem und schottischem Liede.

1789 hatte er vergeblich, wie auch spätere Forscher, in Irland nach originaler Volkslyrik in englischer Sprache gesucht.

Mit ihm beginnt die kritische Methode und systematische Behandlung des Volkspoesie-Problems. Er scheint überhaupt eine jener Naturen gewesen zu sein, die erst in der Kritik und durch Kritik an etwas Vorliegendem ihre produktive Arbeit leisten. Sich keck auf eigene Füße zu stellen und dem Volke unmittelbar seine Lieder abzulauschen, war nicht seine Art. Er traut den ganzen englischen und schottischen Lieder- und Balladenpublikationen nicht, hält Sammler und Herausgeber samt und sonders für Fälscher, in erster Linie Pinkerton, und Percy nicht ausgeschlossen, dessen Folio-Manuskript er sogar ungläubig anzweifelte. Nur der gewissenhafte H. ist ihm glaubwürdig, und mit ihm tritt er auch in nähere Beziehung. 1782 erscheint seine erste Kritik P.'s in den 'Observations on the History of English Poetry' von Warton. Seit 1783 ist er redigierend tätig. Sein Interesse wendet sich auf die noch kaum beachteten kleinen landschaftlichen Liederhefte — 'Garlands' — in England, die er als einer der ersten auf Volkspoesie untersuchte. Seine zahlreichen Garland-Ausgaben [vgl. Dict. of Nat. Biogr.] waren mir nicht zugänglich.

1790 erscheinen seine 'Ancient Songs of England', ältere englische Kunstpoesie in sorgfältiger Ausgabentechnik mit einer kritischen Vorrede gegen P.'s Minstreltheorie. Als nächste Aufgabe stellt sich Ritson nach einer abermaligen Reise durch Nordschottland im Winter 1786/87 eine kritische Sonderung der schottischen Liederdichtung. So entstanden seine 'Scotish Songs', anonym, London 1794.

Er hatte bei H., dem einzigen ihm vertrauenswürdigen schottischen Herausgeber, die Melodien und eine klare Scheidung von englischem und schottischem Eigentum

vermißt. Hier sah er seine besondere Aufgabe, endlich einmal wissenschaftlich genau das Charakteristische des schottischen Liedersanges darzubieten. Keineswegs will er ausschließlich Volkspoesie bieten. 34 Lieder sind von bekannten, z. T. noch lebenden Schotten gedichtet. Die Quellen sind im Vorwort genau angeführt. So weit sie gedruckt vorlagen, sind sie sämtlich älter als 1779 mit Ausnahme des M. M., dem er 14 Texte entnahm. Aus H.'s Sammlung stammen 46, aus dem T. T. M. 40 Lieder. Aus der Fülle alljährlicher Erscheinungen der Zeit sonst nichts. Das M. M., von dem damals vier Bände vorlagen, ist die letzte der großen schottischen Sammlungen, die mit Ritsons 'Scotish Songs' in Wechselbeziehung stehen. B. wurde sogleich durch Th. in einem charakteristischen Briefe auf Ritson aufmerksam gemacht [Ch. IV, 146]. Dem größten Kenner schottischer Volkspoesie konnte Ritson allerdings stofflich nicht viel Neues bieten.

Ritsons beste schottische Helfer waren wieder H. und Paton. Außerdem aber Alexander Fraser Tytler, der Sohn W. Tytlers of Woodhouselee, ein bedeutender Anreger der Volkspoesiebewegung, der Übersetzer der 'Räuber'. Tytler besaß handschriftliches Balladenmaterial aus volkläufiger Quelle, aus dem später Scott schöpfte. Was Ritson hiervon gekannt hat, ist nicht sicher; er hatte von Tytler [I, LXXX] eine unveröffentlichte Manuskriptsammlung erhalten; ausdrücklich daraus entnommen ist nur seine Fassung von 'Where Helen lies', eine noch nicht mit Sicherheit als Volksgut erweisbare Ballade [vgl. Kap. III, Nachtrag].

Das Bedeutende der Sammlung liegt nicht in dem dargebotenen Material — 'a genuine but rather meagre collection of Caledonian popular song' urteilt Scott, ['Minstrelsy' 1830, Introd. Remarks] —, sondern in der Ausgabentechnik und dem theoretischen Teil.

In dem der Sammlung vorausgestellten 'Historical Essay on Scotish Song' gibt er, gegen P.'s und Pinkerton's romantische Historie, seine Musterung der Reste und Überlieferung schottischer Volkspoesie — was er wenigstens dafür

hielt. Zugleich übt er strenge Kritik an den Publikationen des 18. Jh. und erweist die Ballade Hardyknute mit Hilfe literarischer Parallelen philologisch als Kunstpoesie, d. h. als Fälschung. Dann aber gibt er nicht eine Theorie der Volkspoesie, sondern er getraut sich nur, eine Geschichte der kritisch geprüften Zeugnisse ihrer Überlieferung zu bieten. Kritik und antiquarische Treue sind seine Forderungen.

Als Verfasser des Volksliedes — 'the genuine and peculiar song of Scotland' — kennt er nur den individuellen, aber anonymen und nicht gebildeten Dichter, im engsten Zusammenhang mit der Natur. Nicht in den Werken von Hamilton, Thomson, Smollet oder Ramsay steht das schottische Lied, sondern draußen bei Schäfern und Mägden ist es zu suchen.

Der Stil solcher alten Volkslieder, von denen er eine Liste aufstellt, kann von gebildeten, kunstmäßig schaffenden Autoren nicht nachgeahmt werden.

Den leitenden Gedanken der 'oral tradition' bei Pinkerton nimmt er zwar auf, faßt ihn auch als ein Konservierungsprinzip, das aber als solches zu hoffnungsloser, allmählicher Degeneration des Originals führen muß: 'Tradition is a species of alchemy which converts gold to lead.'

Hiermit war ein verhängnisvoller Satz formuliert worden, von einem Philologen, der zwar Varianten, aber nicht das unmittelbare Leben des Volksliedes in ihnen kannte. Es liegt etwas merkwürdig Unsicheres über dieser Betrachtung des klaren Theoretikers, für 'traditional versions' höchste Korrektheit der Aufzeichnung zu fordern und sie dennoch als bloße minderwertige Degenerationen eines den späteren Fassungen allemal überlegenen Originals zu erklären.

Daß dieser Stil, dieses Fehlen alles Kunstmäßigen, erst das Produkt dieser Tradition, der Volkläufigkeit sein könnte und vielleicht gar nicht dem Original zuzuschreiben wäre, dieser Gedanke lebt in dieser Zeit noch nicht. Ein wirkliches vergleichendes Variantenstudium hatte auch in der Zeit der Neuförderungen noch nicht eingesetzt.

Selbst W. Scotts Redaktionsmethode beruht im Grunde auf dieser Auffassung von Original und 'oral tradition'. Wenn aber die Sammler um Scott das Redigieren und Ergänzen als vornehmste Pflicht des Herausgebers betrieben, so hielt Ritson 'literary imitation' auf diesem Gebiete für gleich verbrecherisch wie 'commercial forgery'. W. Scott, der ihm das [Minstrelsy 1830 Introd.] vorwirft, spricht hier ein wenig 'pro domo'; denn seine Methode, nur auf viel breiterem Material und mit verfeinertem Blick, ist gar nicht so weit entfernt von der hart angegriffenen Art P.'s. Doch hat W. Scott in seiner Generalrevision Ritsons neue Ausgabentechnik, wenn auch mit innerem Widerstreben, anerkannt, wie man denn überhaupt in Schottland Ritson mit etwas gemischtem, unsicherem Respekt betrachtete.

Im Banne seiner Degenerationstheorie fiel Ritson dann schließlich auch bei seinem Gegensatz zur Romantik der P. und Pinkerton in das andere Extrem des 'laudator temporis acti'. 'The aera of Scotish music and Scotish song is now passed.' Mit Recht verwarf er Imitationen, aber hier zeigte es sich, daß er als Belauscher des Volksmundes nicht veranlagt war. Für die Balladenproduktion, d. h. für die Bearbeitung neuer Stoffe in der Volksballade trifft das Urteil zu; für das immer weiter produktive Element der 'oral tradition' jedoch kaum und für das Volkslied überhaupt nicht. Auch unterschätzte Ritson durchaus den englischen Volksliederschatz, von dessen lebendiger Existenz er wohl wenig unmittelbare Zeugnisse bekommen hatte.

Im Jahre 1803 erscheint mit der Gesamtausgabe sangbarer Lieder in Schottland, dem M. M., die vollständige erste Ausgabe der 'Minstrelsy of the Scottish Border' von Walter Scott, die erste zusammenfassende Darstellung schottischer Volksballaden. Sie stellt einen Abschluß der Volkspoesietheorie der ersten etwa einhundertjährigen Periode der Volkspoesiebewegung dar.

Scott ist durchaus Anhänger der Ritsonschen Degenerationstheorie. Die Wichtigkeit der Varianten erkennt

er ebenso an, nur muß das Variantensammeln einen 'Zweck' haben. Scott überarbeitet nicht wie P. die Lücken einer einzelnen Überlieferung, sondern er glaubt, mit einer Reihe von Varianten eine der Originalballade nahekommende 'complete version' zu erreichen. Wenn das Original durch die Tradition zerfasert ist, so müssen alle 'traditional versions' zusammen das Original umschließen. Seine 'complete versions' sind daher recht zweifelhafte Balladen, die in vielen Fällen sehr viel kompleter als das Original sein mögen. Denn man kann eine lebendige Entwicklung nicht rückgängig machen. Alle derartige Rekonstruktionsversuche beruhen auf dem Degenerationsprinzip und der Möglichkeit einer rückläufigen Rekonstruktion und liefern — wie bei Scott — keine Originalballade, sondern höchstens eine Idealballade des derzeitigen Variantenmaterials unter Vermischung und Vernichtung der einzelnen Individualversionen.

Das Degenerationsprinzip wird endlich dann 1827 von Motherwell in seiner 'Minstrelsy, ancient and modern' in ein nicht wertendes, sondern nur beobachtendes Umbildungs- und Entwicklungsprinzip umgewandelt. Damit ist dann die neue wissenschaftliche Forschung des 19. Jh. grundlegend eingeleitet.

Das sich allmählich entwickelnde Verständnis für die Bedeutung der Varianten und der 'oral tradition' ist es, was die Methode theoretischer Volkspoesiebetrachtung der Periode von 1706—1803 charakterisiert.

In der ersten Hälfte bis einschließlich P. betrachtet man die Varianten höchstens als üble Zugaben und interessiert sich vor allem für den Ursprung, den Autor und den Träger der Gattung. Als man dann endlich das Problem der poetischen Form und des Stiles der Volkspoesie bei dem immer mehr anschwellenden Material eng mit der Lösung verknüpft sah, tritt die Frage nach Autor und Ursprüngen überhaupt zurück. Das Gewordene und das Werden, nicht das Gewesene soll erklärt werden: Die Geschichte des Begriffes Volkspoesie in dieser Zeit ist die Entwicklung des Begriffes der 'oral tradition'.

III.

Die echten Volkslieder des M. M.

Von dem Gesamtmaterial des M. M., das irgendwo in zersungener Form volksläufig aufgezeichnet wurde, sind zunächst die Volksballaden auszuscheiden, da sie in Child's erschöpfender Darstellung der 'Popular Ballads of England and Scotland' verarbeitet worden sind. Der Rest wird hier als Volkslyrik behandelt.

Hierbei ist zu beachten, daß für die hier behandelte Periode des ausgehenden 18. Jh. der meist unkontrollierbare Charakter der Aufzeichnung die Bestimmung der Volkläufigkeit für diese Zeit sehr erschwert. Korrekt aufgezeichnete volkläufige Lieder sind meist erst aus so neuer Zeit sicher zu erfassen, daß unter Umständen der Prozeß der Volkläufigkeit in der Zwischenzeit eingesetzt haben könnte. Noch komplizierter aber wird die Frage durch die doppelte Art der Überlieferung: 1. literarischer Art durch Liederbücher, Einzeldrucke, vor allem durch die 'broadsides' und Straßenballaden der Bänkelsänger; 2. mündlicher oder besser gedächtnismäßiger Art bei bereits vorhandener Volkläufigkeit. Die Aufzeichnungen stammen nun fast durchweg aus weiten Zeitunterschieden. Die Bänkelsängerballaden der '**Rox**(burghe Collection)' etwa sind im ganzen durchweg vor 1750 gedruckt, manche um die Mitte des 17 Jh.! Nun haben wir zahlreiche Reihen, an deren Anfang eine Bänkelsängerballade, an deren Schluß volkläufige Aufzeichnungen unserer Tage stehen. Es liegt sehr nahe, hier sofort eine Entwicklung von Kunstlied zum Volkslied anzunehmen, jedoch ist hier ziemliche Vorsicht zu empfehlen, da eine Bänkelsängerballade, die mit lyrischen Partien Ein-

fluß auf Volkslyrik ausgeübt hat, vielleicht selber nur aus dem Schatze der Volkslyrik schöpfte. Hier kann nur der Vergleich der Varianten einigermaßen Aufschluß geben. Diese doppelte Überlieferung aber und die Unsicherheit früherer Aufzeichnungen zwingen, die Frage dieses Kapitels dahin zu formulieren: Welche Stücke des M. M. erweisen sich durch Variantenvergleichung als zum Schatz der echten Volkslieder gehörig, wie er aus Aufzeichnungen bis in die neueste Zeit erschlossen werden kann? Darin sind also die Kunstredaktionen, d. h. Bearbeitungen echter Volkspoesie im M. M. einbegriffen. Die Frage, ob schottisch oder englisch, erwies sich hier als völlig irrelevant; denn die Volkslyrik lebt hier frei von politischen Grenzen, stärker noch als in der mit stofflich-historischen Erinnerungen belasteten Ballade, und vor allem seit dem 18. Jh. in Schottland. Das alte nordhumbrische Gebiet, d. h. Nordengland und Südschottland, stellt volkskundlich eine Einheit dar, häufig finden sich südenglische, vereinzelt sogar irische, d. h. in Irland aufgezeichnete Visionen zu ursprünglich als 'schottisch' aufgezeichneten Liedern [M. M. 200]. Die sprachliche Differenz ist keine starke Scheidewand.

Berücksichtigt wurden hier nur selbständige Varianten, neue Gedichte, Umformungen derselben Gruppe, nicht Druckfassungen, die nur durch einzelne Schreibungen, bloße Strophenumstellungen, Wortformen sich unterscheiden, im übrigen aber nach Bänkelsängerart immer nur dieselbe durch den Druck stereotyp gewordene Form aufweisen, in der offenbar ein freies Umgestalten eines Allgemeingut gewordenen Stoffes nicht stattfindet. Das ist der Unterschied zwischen Bänkelsängertradition durch den Druck und der 'oral tradition', der gedächtnismäßigen Volkläufigkeit [1]).

Die Bänkelsängerdrucke der Ballad-Society, wie überhaupt Flugblätter, Einzeldrucke, die 'Chapbooks' und 'Garlands' sind mit ihrer bänkelsängerischen Überlieferung

[1]) Der umfangreiche Variantenapparat selbst wird hier nur zu zwei Gruppen besonders interessanter Fälle abgedruckt. Für die übrigen mußten Quellennachweise genügen.

Zeugnisse zur Zeitbestimmung von außerordentlichem Werte; denn in ihnen finden wir — meist datierbar — vielfach Reste und Umgestaltungen von zeitgenössischer Volkspoesie. Sie werden sogar gelegentlich die Originale späterer Volkspoesien enthalten, sind ihnen mindestens oft sehr nahe, so daß sie in vielen Fällen für uns heute die einzige Möglichkeit darstellen, das Vorkommen von heute noch lebendigen Volksliedern in der Zeit vor der wissenschaftlichen Forschung zu erweisen. Denn der Bänkelsänger schlachtete den Schatz der volkläufigen Lieder und Balladen aus, um mit seinen Floskeln, Bildern, Refrains, Melodien, ja auch Stoffen für Popularität seiner eigenen Machwerke zu sorgen. Und dabei ist ihm in manchen Fällen über Jahrhunderte hin zu erreichen gelungen, was bisher selbst einem B. nicht beschieden war: Volkläufigkeit.

46a. The Maid in Bedlam.

I. M. M. 46a.
II. Folk-Song-Soc. J. II, 93.
III. Folk-Songs from Somerset, ed. C. J. Sharp, 5th series, London 1909, p. 7.
IV. Songs of the West, ed. Baring Gould etc., p. 188.

'Bedlam songs' und 'mad songs' waren im 17. und 18. Jahrhundert in England eine beliebte Liedergattung; vgl. Rox. VIIIa, 314, 15. Die Folk-Song-Soc. gibt unter diesen Stichworten verschiedene Proben, die oft fast gleichen Inhalt haben, ohne daß man sie doch als Varianten bezeichnen kann; denn die Varianten beruhen nicht auf inhaltlicher Wiederholung desselben Motivs, sondern auf formaler Übereinstimmung. Seitdem 1675 das Bedlam-Hospital nach Moorfields verlegt wurde, findet sich auch eine solche Gruppe unter dem Titel 'Through Moorfields'; vgl. Folk-Song-Soc. J. I, 147; noch später unter dem Titel 'Newgates', ebd. III, 111. Weitere 'mad songs' s. 'Garret's Newcastle Garland', vols. I, II [cf. C. J. Sharp: Folk-Songs from Somerset, Anhang, p. 82], und Logan: A Pedlar's Pack, Edg. 1869, p. 172—189.

I wurde 1787 von J. aus nicht ermittelter Quelle in den 1. Band des M. M. übernommen. Es ist offenbar eine Bänkelsängerballade, von der sich aber bis in die neueste Zeit volkläufige Varianten erhalten haben. Auch müssen schon ältere Verse vorgelegen haben. S. Baring Gould l. c. erklärt im Anhang, p. 26, zu seiner Fassung IV: 'The words exist in part in Collin and Phoebe's Garland, Brit. Mus. (11 621, c, 5). But this has two verses only. See also "The Lover's Magazine", London 1740 (Brit. Mus. 11 621, c, 26).' Beide Versionen konnten nicht herangezogen werden.

Die Fassung II, Folk-Song-Soc. J. II, 93 — 'from an old garland in the Brit. Mus.' ohne nähere Bestimmung —, hat nur die Melodie volkläufig. Die Verwandtschaft mit I, obwohl im einzelnen die Zersingung, oder mindestens die ganz freie Behandlung des wohl nicht erhaltenen Originals, schon ziemlich stark vorgeschritten ist, ist noch verhältnismäßig eng. Noch sind die einzelnen Momente der Handlung durchaus bewahrt. Das ändert sich ganz in den beiden späteren, sicher volkläufigen Fassungen III und IV.

III, 'words and tune from Mr. Jack Barnard, of Bridgwater .... I have noted only one variant of this song in Somerset' [C. J. Sharp, l. c., p. 82]. Hier ist die Handlung schon sehr stark kondensiert. Nur die Anfangsstrophe mit der Situation, die zweite Strophe mit der Motivierung, eine dritte lyrische Strophe mit der Grundstimmung des ganzen Liedes und eine inhaltlich kaum deutlich angefügte Schlußstrophe sind geblieben.

IV. Eine schöne volkläufige Variante: 'The loyal Lover'. ‚A [traditional] version of a much longer broadside ballad callad 'Bedlam walks' set so music by Giordani' [ca. 1770]. Mit III besteht hier ein unmittelbarer Zusammenhang nur durch den gleichen Refrain, an den aber in dieser Fassung noch eine neue Refrainzeile angehängt ist: 'Blow summer breeze o'er the sea, bring my pretty love to me.'

III und IV hängen sonst nur mittelbar über I und II miteinander zusammen in der Weise, daß IV aus I und II gerade diejenigen Momente weiterentwickelt, die in III nicht

fortgelebt haben. Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir in I und II die im Druck verbreitete Bänkelsängerfassung des Stoffes sehen, die vielleicht aber beide schon auf volkläufigen Liedern beruhen können, während in III und IV divergierende volkläufige Entwicklung in zwei Zweigen vorliegt. In III ist das Handlungsmoment noch einigermaßen deutlich, IV zeigt bereits einen Zustand des völligen Aufgehens in die Liebespoesie der einsamen Braut im Volksliede. Nichts erinnert mehr an die 'Maid in Bedlam'. Dieser stoffliche Hintergrund — obwohl für die Einzelfassung in ihrer Allgemeinheit durchaus nicht nötig — wird nur durch die Stellung dieser 'traditional version' in der ganzen Reihe klar. Die dritte Strophe, die hier neu in der Gruppe erscheint, wurde bei der Allgemeinheit dieser Fassung als eine verbreiternde Parallelstrophe zu IV 2 aus dem Schatze typischer Liebeswünsche des Volksliedes gebildet. Solche typischen Formeln wie in I, 5, 6; II, 3; IV, 2, 3 finden sich etwa bei Hecht 98, B. I:

O if my love was a pickle of wheat
And growing upon yon lily-white lee
And I myself a bonny sweet bird:
Away with that pickle I wad flie.

Oder Folk-Song-Soc. J. I 25, 1:

I wish I was then a butterfly,
I would fly to my love's breast;
And if I was a linnet,
I would sing my love to rest,
And if I was a nightingale,
I would sing to the morning clear,
I 'd sit to sing to you love,
For once I loved you dear.

Hier ist der Anklang besonders an I, 5 deutlich. Es gehört dieser Typus zu der Gruppe von Liebesformeln, wie wir sie in anderer Weise etwa in M. M. 403 und M. M. 115 so außerordentlich wirksam finden.

Die Freiheit der ganz zersungenen Fassung IV von dem Schema der Gruppe erstreckt sich auch auf den Strophenbau. Neben dem schon erwähnten neuen Refrainteil macht sich in dieser Variante in den Strophen 2 und 3 durch den Reim der ersten Halbzeilen untereinander eine Neigung zu sehr sangbaren Kurzzeilen geltend.

Die entsprechenden Strophen der ganzen Reihe geben ein Schema für den Fortgang der Zersingung:

I	II	III	IV
1	1	1	
2	2	{ 2 3	
3			
4	4		1
5 6	} 3		 2
7	{ 5 6		
8	7	4	
	8		
			3

Die typischen Liebeswünsche I, 5, 6; II, 3; IV, 2 (3) haben sich bis in die am meisten zersungene Fassung IV, also am besten gehalten, sie stellen zugleich den lyrischen Kern der ganzen Gruppe dar. Daneben blieb in den Fassungen, in denen das Handlungsmoment stark betont war, der alte Eingang mit der bestimmenden Situation und die zweite Strophe mit deren Motivierung gut bewahrt. Weitere Schlüsse über die Bewegung der fortschreitenden Zersingung sind bei dem Mangel weiterer volkläufiger Varianten noch nicht möglich.

Als Parallele zu dieser Gruppe sei ein weiterer 'mad song', 'Through Moorfields' [Folk-Song-Soc. J. I, 146], noch erwähnt, der wie eine selbständige Wiederholung des Themas von I, II, III erscheint. Die Strophen 1, 2, 6 und 7

zeigen sogar einige formale Ähnlichkeit, ohne daß das ganze Lied als eine Variante anzusprechen wäre; es ist nur eine parallele Stoffvariation, geformt mit den typischen Clichés dieses Motives.

90. Low down in the Broom.

I. Herd II, 64; 1—4 = M. M. 90.
II. Ford: Vagabond Songs and Ballads, London 1899/1901 II, 40.
III. Folk-Song-Soc. J. I, 95.
IV. Folk-Song-Soc. J. I, 94.

Nach Dick J. M. 114 erschienen Wort und Ton der H.schen Fassung bereits 1752 in der — nicht zugänglichen — Sammlung von Bremner, 'Scots Songs.' H. hat außer den im M. M. abgedruckten Strophen mit Refrain noch drei weitere Strophen, die er aber, ohne Angabe des Grundes noch der Quelle, in Kursivdruck von den übrigen trennt. Aber diese Verse führen uns auf die Fassung der langen Bänkelsängerballade bei Ford, aus einem undatierten Chapbook 'Five excellent new Songs', deren mittlerer Teil [6, 7, 8] nach Ford James Carnegie of Balnamoon in der ersten Hälfte des 18. Jh. zugeschrieben wurde, deren erste fünf und die Schlußstrophe, nach Ford 'not a whit inferior to the rest, are entirely the work of the chapbook writer, who must perforce complete the story' [l. c. II, 40 f.].

Die letzte Behauptung ist unbewiesen und zweifelhaft. H.s Nachtragsverse sind nämlich nur eine andere Version der Strophen 2, 9 und des Refrains bei Ford. Außerdem druckt die Folk-Song-Soc. I, 95 als Anmerkung zur Fassung IV zwei Strophen einer 'broadside-copy .... on a ballad sheet in the Brit. Mus. (press mark, 1876 e)' ab, die Frank Kidson dort als vermutlich das Original des schottischen Liedes 'My daddy is a cancert carle' [= M. M. 90], bezeichnet. Diese beiden Strophen entsprechen 1 und 6 bei Ford.

Nun verzeichnet aber die Folk-Song-Soc. I, 94 eine im Januar 1900 volkläufig aufgezeichnete Version, deren drei

Strophen den Strophen 1, 3 und 4 bei Ford entsprechen, außerdem aber mit III, 1 nähere Verwandtschaft zeigen ['to bear her company', vgl. zu dieser typischen Phrase M. M. 115, II, 1].

Die Verwandtschaft der ganzen Gruppe wird aus der Gegenüberstellung der entsprechenden Strophen klar, bezogen auf die am vollständigsten erhaltene Fassung bei Ford.

Herd's Nachtragsstrophen	I	II	III	IV
		1	1	1
1		2		
		3		2
		4		3
		5		
	1	6	2	
	2, 3	7		
	4	8		
2, 3		9		
4		Chorus		

Hiernach besteht für die Museumsfassung kein sicherer Nachweis für Volkläufigkeit, nur der zweistrophige Refrain:

But let them say, or let them do, it's a' ane to me,
For he's low down, he's in the broom, that's waiting on me.
Waiting on me, my love, he's waiting on me;
For he's low down, he's in the broom, that's waiting on me.

kehrt in irgendeiner Form überall wieder und stellt mit Sicherheit Zeilen aus wanderndem Volksgut dar. Der umrandete Teil der Tabelle bezeichnet die Strophengruppe der Museumsfassung. Sie findet sich nur in der Chapbook-Fassung Fords und nach Angaben von Kidson auch in III, aber nicht in der 'traditional version' IV. Vielmehr wird

der Zusammenhang dieser mit dem Museumsliede — außer natürlich durch den Refrain — durch die übrigen Strophen von Ford und III gebildet, zu denen auch H.s Nachtragsverse gehören. Es ist daher durchaus möglich, daß hier zweierlei zusammengearbeitet worden ist, wie ja auch H. schon zwei Teile getrennt hatte. Die Museumsverse scheinen demnach dem literarischen Zweige des Bänkelsängerliedes bei Ford anzugehören, während die übrigen Verse eine literarische Überlieferung des in IV volkläufig überkommenen älteren Liedes darstellen. Die Fassung Fords hat gerade in diesen Strophen, vor allem in 1 und 2, sehr stark Volksliedtechnik und Volksliedsprache, auch ist dementsprechend das rein lyrische Element viel stärker als das Handlungsmoment der erzählenden Bänkelsängerballade, die in den Strophen 5—8 mehr hervortritt.

Es ist charakteristisch, daß die volkläufige Fassung IV wiederum die langweilig erzählende Bänkelsängerstrophe II, 2 nicht mehr aufweist.

Die Zeilen

'and what they said and what they did
we shortly will relate —'

widersprachen dem 'matter of fact'-Stil der Volkspoesie und wurden beseitigt. Vor allem ist die Erzählung in 3. Person wie üblich im Volkslied zugunsten des unmittelbaren Ich-Erlebnisses umgewandelt worden, wie es auch bereits die erste Strophe von III, die IV näher verwandt ist als II, 1, zeigt.

Die erste Strophe mit dem beliebten Eingang ist ein typischer Liedbeginn, für den die Aufzeichnungen der Folk-Song-Soc. reichlich Beispiele geben, so typisch, daß man Gleichklänge hier nicht als Variante bezeichnen kann. Ebenso ist auch die typische Beteuerungsformel

'Until the day we die' (IV, 3)

wieder aufgetaucht, sobald die Situation Anlaß dazu gibt. Vgl. M. M. 115, Fassung VI, IX usw., und M. M. 403, Fassung XII, 5.

115. The Lowlands of Holland.

I. Rox. VI, 444.
II. Herd 1769, 1776 II, 2.
III. M. M. 115.
IV. Logan, 'A Pedlar's Pack' 1869, p. 22.
V. Ebd , p. 24.
VI. Folk-Song-Soc. J. I, 97.
VII. Songs of the West, 1905, p. 210/11.
VIII. Folk Songs from Somerset, 2nd series, 1905, p. 38.
IX. Folk-Song-Soc. J. IV, 345.
X. Folk-Song-Soc. J. III, 307.
XI. Joyce, Old Irish Folk Music 1909, 214.

Child hat II, 317 (zu Nr. 92) bereits diesen für die Volkspoesie ungemein fruchtbaren Stoff gestreift, als er auf Übereinstimmungen mit der sonst völlig verschiedenen Ballade 'Bonny Bee Hom' hinwies. V, 229 sind von Child noch zwei hier nicht zugängliche ältere Drucke zitiert: 1) 'The sorrowful Lover's Regrate or the Lowlands of Holland', Brit. Mus. 1346 m 7 (40), May 5th 1776, a threnody in 11 double stanzas — und 2) 'The Maid's Lamentation for the loss of her true love', Brit. Mus. 116 21, c. 3 (39), Newcastle 1708.

Nicht zugänglich waren ferner Peter Urbani, 'Selection of Scots Songs, ca. 1794, book I, sowie die im Folk-Song-Soc. J. I, 97 erwähnten Drucke von Bebbington und Disley und [ebd. III, 307] Christopher Stone's 'Sea Songs and Ballads'.

Dieses Lied neigt stark zur Volksballade und hat — vor allem in den typischen Liebesschwüren — dort zahlreiche Parallelen. Vgl. 'Bonny Bee Hom' [Child II, 317, A, 2—4] und 'Clerk Saunders' [Child II, 159 und II, 162, D, 15].

Eine andere Ballade von weitester Verbreitung, die verschiedentlich [vgl. M. M. 563, V und VI] Zeilen in andere Volkspoesie ausgesandt hat: 'Jamie Douglas' [=Waly, Waly] zeigt in der Fassung E [Child IV, 97] in Strophe 6 und 7 Schwurstrophen von ganz paralleler Prägung wie in der

Gruppe M. M. 115. In der gleichen Fassung bei Child steht auch der stereotype Ruf der Mutter 'hold your tongue, my daughter dear'.

Diese wenigen Parallelen — nicht Varianten — aus zweifellos echter Volkspoesie mögen genügen, um zu zeigen, daß in diesen Liebesschwüren der 'Lowlands of Holland' weitverbreitete stereotype, volkläufige Wanderstrophen vorliegen.

Eine zweite Strophe dieser Art und Verbreitung ist die zuerst in der M. M.-Fassung zum Ärger des sie als 'spurious nonsense' verurteilenden Stenhouse aufgezeichnete Strophe 3.

Dies Bild eines sonderbaren Schlaraffenlandes 'Holland' erscheint im M. M. in einer bereits stark zersungenen Form. V, 2 dagegen zeigt eine etwas rationellere Aufmachung aus der 'Broadsideballad'. Bereits volkläufig umgewendet finden wir diese Strophe dann in VI, 3. Hier ist an Stelle des exotischen 'New Holland' wieder das vertraute Land des eigentlichen Liedes getreten.

Höchst interessant aber ist die Fassung VIII, 2, die nun auf eine andere Gruppe weist und den Schleier der seltsamen Sinnlosigkeiten dieses Phantasiebildes etwas lüftet. Logische Bedenken hat ja der Volksliedsänger nicht. In der 'Collection of old Ballads' III, 172 von 1725 findet sich ein weitverbreiteter 'Blackletter'-Druck der Bänkelsängerballade 'Greenland Fishery', von der nun wiederum eine volkläufige Fassung in 'A Garland of Country Song' ed. S. Baring Gould and H. Fleetwood Sheppard, London 1895, p. 56, eine 'Greenland'-Strophe (10) zeigt:

For Greenland is a barren place,
A land where grows no green;
But ice and snow, and the whale-fish blow,
And the daylight's seldom seen, brave boys, etc.

Eine andere volkläufige Fassung hiervon steht in Folk-Songs from Somerset, 3rd series, p. 55. Von dieser Greenland-Strophe ist VIII, 2 beeinflußt und daher wenigstens

ein Teil der im Volksliede so beliebten 'Impossibilities' zu erklären.

Die charakteristischen Verse der 'Lowlands', etwa in VI, 2: 'I will build my love a gallant ship' usw., finden eine Parallele in der Ballade 'The Lass of Roch Royal', Child II, 223:

3. 'Now she's gard build a bonnie ship,
Forbidden she wad nae be;
She's gane wi four score mariners,
Sailand the salt, salt sea.'

Dazu eine Variante [Child III, 510] in Rox. VI, p. 609, ca. 1765, 'The Lass of Ocram.'

Wir befinden uns also nach Ausweis so zahlreicher Parallelen und Wanderstrophen auf einem Gebiete, das noch heute in einem lebendigen Ineinanderströmen mit volkläufiger Dichtung anderer Gruppen steht und sich nicht lediglich innerhalb der eigenen Gruppe bewegt, wie etwa M. M. 200. Daher sind die 'Lowlands of Holland' noch heute bei aller Beweglichkeit eines der dauerhaftesten und lebendigsten alten Volkslieder geblieben. Die Andeutung der Kämpfe in Holland erlaubt mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit die Entstehung dieses Liedes auf die Zeit der Navigationsakte und des Krieges gegen Holland 1652—54 anzusetzen.

I. Rox. VI, 444, ca. 1684—95, zeigt nur das eine Motiv der Klage der zurückgebliebenen Braut um den Geliebten auf See. Doch ist die Verwandtschaft mit den entsprechenden Partien der volkläufigen Versionen offenbar. In Strophe 2, 2 'The floating sea shall dryed be' stellt sich wie unwillkürlich zum Treugelöbnis ein Anklang an die vielleicht typischsten Schwüre der englischen Volkspoesie, der 'Red, red rose', ein [M. M. 403]. Der übrige Teil der zehn Strophen, Gebet für den fahrenden Geliebten, ebenfalls typisch in seiner Art, steht in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit M. M. 115 und den verwandten Fassungen.

II. H. 1769 und 1776 II, 2 enthält zuerst die eigentliche Gestalt des später volkläufig gefundenen Liedes; diese Fassung ist daher vielleicht selbst bereits volkläufig aufgezeichnet. Eine vollständige und balladenmäßig gedrungene Version. Strophe 1 und 2 die zweifache Ausreise und Untergang, 3 die Gelübde, 4 die Abwehr der Tochter, als die Mutter zu einer neuen Verbindung mit einem 'lad of Galloway' rät. Alles zeigt volksliedmäßigen Charakter und Anklänge. Die Anspielung mag die Lokalisierung dieses Zweiges in Galloway erlauben.

III. M. M. 115 [1789] aus unbekannter Quelle zeigt zugleich den Refrain, ausgebildet aus den beiden Schlußzeilen der 1. Strophe. Die Fassung ist sehr selbständig und zeigt deutlich, daß neben H.s Version noch ein anderer Zweig gelebt hat, der zu der alten Rox.-Ballade mit ihrem Eingang in näherer Beziehung steht. Strophe 1 ist dort vorgebildet. Strophe 3 ist als Wanderstrophe vorher behandelt. 2, 4, 5, 6 entsprechen der Fassung II.

IV. Logan, 'A Pedlar's Pack . . .' 1869, 22, erwähnt außer der gegebenen Fassung IV und II noch eine längere Version im schottischen Dialekt in 'A Selection of Scots Songs, harmonized and improved with simple and adapted Graces', by Peter Urbani, Edbg., ca. 1794. Es konnte nicht festgestellt werden, ob sie etwa mit III verwandt oder identisch ist. Logan's erste Fassung IV stammt 'from a Scotch newspaper of Oct. 1859 . . . . it is evidently of more recent date than any of the others now before us.' Der Einsender gab sie wieder 'from memory' und gab die Möglichkeit zu, daß einige Verse seinem Gedächtnis entfallen sein mögen. Das Ganze ist eine Verbreiterung mit einem beliebten Erzählungsmotiv der populären Dichtung [vgl. Rox. VII, p. 524, 'The Seaman's Adieu to his Dear']. Der Geliebte wird in der Hochzeitsnacht zum Schiffsdienst gezwungen. Dieses Thema ist nun häufiger in den Varianten zu finden. Hier tritt es noch mit dem Zusatz auf, daß der Kapitän als zurückgewiesener Nebenbuhler aus Rache den Seemann von seiner Frau fortreißt [vgl. als volkläufige

Parallele Folk-Song-Soc. J. II, 194, 'A Sailor in the North-Country']. Auch ein neuer Refrain — jedoch nicht durchgehend — ist eingetreten, mit dem alten reimend, 'To the Lowlands of Holland to fight and never flee'. Die Braut bittet vergeblich um Freikauf des Geliebten. Auch dieses volkläufige Motiv wird hier wiederholt und verbreitert. Es ist eine bänkelsängerhafte Erzählung geworden und stellt, wie die Tabelle zeigt, eine neue Gruppe dar, deren Eingang vor allem sie jedoch mit der Museumsgruppe in Verbindung hält.

V ist eine ebenfalls Logan's Pedlar's Pack entnommene 'broadside version'. Hier finden wir Motive der vorigen Fassung mit denen der älteren gemischt, so die in IV fehlenden Schwüre und die Schlußstrophe. Ebenso sind Strophen 2 und 3 aus den ersten Fassungen bekannt. Das Ganze ist recht nachlässig ineinander gefügt, wie der Wechsel der Personen in Strophe 4 zwischen 'I' und 'she' zeigt. Die isolierte Strophe III, 3 findet sich hier als Str. 2. Im übrigen ist diese Fassung für volkläufige Vergleichung mit einiger Vorsicht zu behandeln. Die Version Christie's [Trad. Ballad Airs I, 237] wurde nicht aufgenommen, weil sie nur eine leichte Überarbeitung der M. M.-Fassung darstellt.

VI. Folk-Song-Soc. J. I, 97 ist ein Teil einer volkläufigen Fassung einer 'broadside version, printed by Bebbington, Manchester. There is also a variant printed by H. Disley, St. Giles, London.' Auch hier ist die 'Schlaraffenland'-Strophe [III, 3] wiederzufinden, aber nicht wie in V als Lockmittel des 'sea captain'. Die zweite Ausfahrt und die eigentliche Katastrophe werden nicht erzählt.

VII. Song of the West, p. 211, 'The words are a cento from a long ballad. The complete song was taken down from J. Watts, quarryman, Trushleton' [l. c. Anhang 27]. Diese Variante ist also nicht unbedingt zuverlässig. Die Fassung steht denn auch abseits von den übrigen und zeigt in Strophe 2 – 4 Verbreiterung des Treuschwurmotivs. Ob hier die Handlungsmomente aufgelöst sind oder das

Lied nur vom Herausgeber gekürzt worden ist, war nicht klarzustellen. Strophe 2 zeigt engere Beziehungen zu V, 5.

Auch metrisch ist hier eine Abweichung von allen Fassungen der Gruppe, ja von allen bisher untersuchten Typen zu beobachten, als hier eine dreiteilige septenarische Strophe mit durchgehendem Reim zu beobachten ist. Das spricht nicht für volkläufige Herkunft.

VIII. Folk-Songs from Somerset, 2nd series, 1905, p. 38. 'Words and tune from Mr. Dibble, of Bridgewater.' Eine charakteristische Version mit allen Zeichen lebendiger Tradition. Über Strophe 2 ist schon gehandelt worden. Die beiden Schlußverse dieser Strophe: 'Yet before I 'd time to turn, myself my love was stolen from me' haben den echten volkläufigen Tonfall, — vgl. Christie: 'Trad. Ball. Airs' I, 224, 5: 'but ere she got the door unlocked her true lover now was gone' und die Variante dazu in Greig's Folk-Songs of the North-East LIV, 10: 'but ere she had the door unlocked his ship was sailing upon the main'. — Auch in diese Fassung ist der 'captain' aufgenommen worden.

IX. Folk-Song-Soc. J. IV, 345, 'sung by Mr. Tom Anstey, Beckley, Oxfordshire, May 1907'; von der zweiten Strophe an 'by Mr. George Knight, Horsham, Sussex, April 1907'. Diese volkläufige Fassung, in Irland lokalisiert [vgl. XI], zeigt eine Einleitungsstrophe, die gar nicht ursprünglich zum Rahmen dieses Liedes gehört, aber nach Beispielen der Folk-Song-Soc. durchaus typische Volksliedphrasen enthält. Die übrigen 3 Strophen geben die Erzählung, in drei gedrungene Bilder gefaßt, knapp und wirkungsvoll. Die Erwähnung Alexandrias als Ziel der Ausfahrt des Geliebten spiegelt vielleicht die Kämpfe Nelson's bei Aboukir 1798 wieder.

X. Folk-Song-Soc. J. III, 307, 'sung by Mr. William Bone, Medstead by Alton Hants.' Hier tritt zu der eigentümlich zersungenen Fassung noch der beliebteste Eingang aller Volkspoesie hinzu:

'As I walked out one May morning down by a river side,
There I beheld my lovely fair' etc.

Für Varianten dieser Wanderzeilen, die sich schon in der Mitte der Fassung V (4) in dieser Gruppe einmal einstellten, gibt ein Blick in die Register der Folk-Song-Soc. J.'s reiches Material.

Zugleich aber klingt der Vers:

'May the Heaven above protect my Love for a jolly sailor bold'

an eine typische Gebetsformel für den fernen, seefahrenden oder kämpfenden Geliebten an [s. Rox. VII, p. 494, 'Faithful Jemmy and constant Susan,' 8].

Die Anmerkungen des Folk-Song-Soc. J. zitieren hier noch 'The Maid's Lamentation for the Loss of her true Love' in Christopher Stones', 'Sea Songs and Ballads' [No 59 of Ashton's 'Real Sailor Songs', die mir nicht zugänglich waren].

Strophe 3 ist mit dem Wechsel von 'mother' in 'father' und in dem Anklang der 'lord and dukes' mit VIII, 4 verwandt. Strophe 1 und 5 stehen innerhalb der mitgeteilten Fassungen allein.

XI. Nachdem schon die Oxfordshirefassung IX dieses Lied in Irland lokalisierte, haben wir schließlich auch eine in Irland selbst aufgezeichnete Fassung, welche die Verbreitung dieses Liedes über ganz Großbritannien zeigt, mitgeteilt von Joyce in 'Old Irish Folk Music and Songs', Dublin etc. 1909, p. 214, 'as I have always heard [it] sung by the people of Limerick'. Hier ist die Reihenfolge der Strophen gänzlich verändert, obwohl alle Einzelstrophen Varianten zu den typischen Strophen der englisch-schottischen Fassungen sind.

Wie die Worte dieser echten Volkspoesie der 'Lowlands of Holland', so ist auch die Melodie als in ständigem Wandel befindlich bezeugt [Folk-Song-Soc. J. III, 307, und Joyce l. c. 214; Folk Songs from Somerset, 2nd series, 1905, Anhang, p. 71].

Die Tabelle der Strophenentsprechungen, bezogen auf Fassung III, M. M. 115, gibt ein anschauliches Bild dieser vielfach zerklüfteten Gruppe.

III	I	II	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
1	2									
2	1									
3				2	3		2			2
4		1		3 (1—2)	2	1	3	} 3	2	5
5		2								
6	[4]	3		5	4	2	5	4	4	4
		4		6			4		3	3
			1	1	1		1	2		1
			2							
			3							
			4							
			5							
			6							
			7							
			8							
			9							
			10							
				4					1 (1—2)	
						3				
						4				
								1		
									5	

Das Bild der mannigfachen Verschiebungen ist charakteristisch. Am besten hält sich der lyrische Keim des Ganzen, der Schwurvers III, 6, dann der Keim des Handlungsmoments III, 4, die Ausrüstung des Schiffes, der aber nun seinerseits derartige Wandlungen durchmacht, daß er inhaltlich eine völlige Umdeutung erfährt. Die Fassung IV bildet — auf den ersten Anblick ohne Beziehung überhaupt — die Verzahnung für das zweite, motivierende Inhaltsmotiv, die Abberufung des Geliebten

in der Hochzeitsnacht, mit dem übrigen Komplex. Ziemlich fest ist dann, bezeichnend genug für die Vorliebe an solchen Phantasiebildern, die 'Schlaraffenlandstrophe' III, 3, deren Umwandlung charakterisiert ist; und ferner seit H.'s Fassung II, 4, die Mahnung der Mutter [resp. des Vaters]. Die tragische Strophe von der Katastrophe des zweiten Schiffes, III, 5, hat sich dagegen nicht gut gehalten, wenn sie auch als Ergänzung zwischen den Zeilen zu denken ist. Handlungsmomente werden durch volkläufige Tradition aufgelöst zugunsten der lyrischen Teile. Vgl. hierzu die Schlußbetrachtung dieses Kapitels.

Die 'Lowlands of Holland' stellen einen der interessantesten und für die Variantenforschung ertragreichsten Fälle auf dem Gebiete der englischen Volkslyrik dar, weil die ganze Reihe so deutlich zu verfolgen ist. Wir geben daher hier den ganzen Variantenkomplex, soweit er zugänglich war.

Ein erster Vorklang des späteren Liedes, das wie eine Volksballade anhebt, findet sich in der Fassung

I. Rox. VI, 444:

1. My love is on the bruckish sea and I am on this side,
'Twould break a poor young creature's heart that lately was a bride;
That lately was a joyful bride, so pleasant to the eye,
But Holland's land doth me withstand and part my love and I.

2. The love that I in heart have chose, therewith I am content.
The floating sea shall dryed be, before I will repent.
But cruel fate my joys arrest, it cannot helped be,
Whilst I do cry most mornfully, fate parts my love and me!'

3. . . . .

4. No sleep shall give my troubled mind a comfortable hour;
For while my love is on the main, fears do my joys devour,

And ev'ry blast that blows, I fear, my love should drowned lye,
But 'tis a grief beyond relief, so, Love, for thee I 'll dye.
etc.

Im ganzen zehn Strophen, Gebet für den fahrenden Geliebten. Nach Chappell, ca. 1684—85.

II. H. 1776, II, 2:

1. My love has built a bonny ship and set her on the sea,
With seven score good mariners to bear her company.
There 's three score sunk, and three score dead at sea,
And the lowlands of Holland has twin'd my love and me.

2. My love has built another ship and set her on the main,
And nane but twenty mariners for to bring her hame;
But the weary wind began to rise, and the sea began to rout,
My love then and his bonny ship turned withershins about.

3. There shall neither coif come on my head, nor comb come in my hair,
There shall neither coal nor candle light shine in my bower mair,
Nor will I love another one until the day I die,
For I never loved a love but one, and he 's drowned in the sea.

4. O had your tongue, my daughter dear, be still and be content.
There are mair lads in Galloway, ye need naa sair lament.
O! there is nane in Galloway, there 's nane at a' for me,
For I never loved a love but ane, and he 's drown'd in the sea.

III. M. M. 115:

1. The love that I have chosen, I 'll there-with be content,
The saut-sea shall be frozen, before that I repent.
Repent it shall I never, until the day I die,
But the lowlands of Holland hae twinn'd my love and me.

2. My love lies in the saut sea, and I am on the side
Enough to break a young thing 's heart, wha lately was a bride;
Wha lately was a bonie bride and pleasure in her e'e;
But the lowlands of Holland hae twinn'd my love and me.

3. New Holland is a barren place, in it there grows no grain;
Nor any habitation wherein for to remain:
But the sugar canes are plenty, and the wine draps frae the tree;
And the lowlands of Holland hae twinn'd my love and me.

4. My love he built a bonie ship and set her to the sea
Wi' seven score brave mariners to bear her companie,
Three score gaed to the bottom and three score died at sea;
And the lowlands of Holland hae twinn'd my love and me.

5. My love has built another ship and set her to the main,
He had but twenty mariners, and all to bring her hame:
The stormy winds did roar again, the raging waves did rout,
And my love and his bonie ship turn'd widdershins about.

6. There shall nae mantle cross my back nor kame gae in my hair,
Neither shall coal nor candle-light shine in my bower mair;
Nor shall I choose anither love, until the day I die,
Since the lowlands of Holland hae twinn'd my love and me.

IV. Logan: 'A Pedlar's Pack', 22 (1869):

1. First when I was married and laid in marriage bed,
There came a young sea captain, and stood at my bed head;
Saying: 'Rise up! young Riley [1]), and go along with me,
To the Lowlands of Holland to fight and never flee.'

---

[1]) Vgl. Folk-Song-Soc. J. III, 133 ff.

2. 'Tis but a day and half a night, since I have wedded been;
How shall I go along with you and this my bridal e'en?
How can I leave my bonny bride a hagbut-man to be,
On the Lowlands of Holland to fight and never flee?

3. The maids of Germanie are kind and lavish of their love;
Their lips are like the rose in May, their eyes are of the dove;
And well they love young Englishmen who roam along with me,
On the Lowlands of Holland to fight and never flee.

4. Oh tell me not of other maids, and this my bridal night;
'Twould break my heart to leave my love, my joy, my soul's delight;
Then kind and courteous captain, take some single man with thee,
On the Lowlands of Holland to fight and never flee.

5. My ship is in the harbour with her anchor at the prow,
And down the Humber comes the gale, I hear it piping now.
I may not go for other men to sail along with me
On the Lowlands of Holland to fight and never flee.

6. Then up and spake the bonny bride in the bed where that she lay:
Oh kind and courteous captain, do not press my love away;
Five hundred crowns to thee I'll give in gold and white monie,
From the wearie wars in Holland to set my husband free.

7. It may not be, it cannot be, the cruel captain said;
Where I to take a bribe from thee, 'tis I would lose my head;
Our king must have brave warriors to send beyond the sea,
On the Lowlands of Holland to fight and never flee.

8. Then up and spake the bride's brother, I have nor kith nor kin
Save yonder new made wife that liggs her bridal bed within;
Then I will go along with you, sith better may not be,
On the Lowlands of Holland to fight and never flee.
9. It may not be, it cannot be, the cruel captain cried,
Full long I woved sweet Marjorie, who still my suit denied;
I swore that she should rue the day, she gave the scorn to me,
When the wearie wars in Holland took her lover o'er the sea.
10. Now draw thy sword, thou coward loon, and dearly thou shalt rue.
Upon them, lads, the Captain cried, and bind the gallants two,
The play is played, our bonny bark shall bear them o'er the sea
On the Lowlands of Holland to fight and never flee.'

V. Ebd. p. 24.

1. The night that I was married and laid in my marriage bed,
There came a bold sea captain and stood at my bed head;
Saying: 'Arouse, arouse you, married man, and come along with me
To the Lowlands of Holland to face your enemy.'
2. For Holland is a pretty place for nobles to dwell in,
There is no place of harbour for seamen to remain;
The sugar cane is plenty, and the tea grows on its trees,
And the Lowlands of Holland's between my love and me.
3. I'll build my love a gallant ship, a ship with noble sails,
Twenty-four bold mariners to roll her on the main;
Come all you ranting roving heroes! come now, boys, pull away!

I wish I was with my true love although he's far away.
4. One evening as I walked down by a river side,
There came a bold sea captain and asked me to be his bride.
Your bride, your bride, young man, she says, your bride I cannot be.
I had in the world but one true love and pressed he was from me.
5. No scarf shall go o'er my shoulder, nor comb go in my hair
Neither moonlight nor candlelight shall view my beauty fair;
Nor no man will I marry until the day I die,
Since the raging seas and stormy winds have parted my love and me.
6. Says the mother to the daughter, why do you thus lament?
Is there not men enough in the world to please your discontent,
There's not a man in all this world this night shall serve for me,
May woe attend the captain, that pressed my love away.

VI. Folk Song Soc. J. I 97, 1900 (volkläufig).

1. Yesterday I married a wife, last night we went to bed,
And along there came a sea captain and stood at my bed's head.
Saying: Arise, arise, you married man, and go along with me
To the Lowlands of Holland, we'll fight [and never flee].
2. I will build my love a gallant ship and a ship of noted fame,
With four and twenty seamen aboard to box her over the main.
To box her over the main, she cried, most glorious to behold,
In the Lowlands of Holland he's a jolly sailor bold.

3. Oh! Holland is a pretty place, and it grows great stores of grain.
Holland is a pretty place, where my true love do remain.
And the sugar canes are plentiful, and the wine drops from the trees.
In the Lowlands of Holland I will take my love at ease.
4. No shoes nor stockings shall go on my feet, nor a comb go through my hair,
No broad daylight nor candlelight shall shine my beauty clear;
Nor ever will I marry a man until the day I die —
In the Lowlands of Holland I will take my love and die.

VII. Songs of the West, p. 210/11.

1. I'll build myself a gallant ship, a ship of noble fame,
And four and twenty mariners shall box and man the same;
And I will stand, with helm in hand, to urge them o'er the main.
2. No scarf shall o'er my shoulders go, I will not comb my hair;
The pale moonlight, the candle bright shall neither tell I'm fair.
Beside the mast I stand so fast, unresting in despair.
3. The rain may beat, and round my feet the waters wash and foam,
O thou North wind, lag not behind, but bear me far from home!
My hands I wring and sobbing sing, as over seas I roam.
4. The moon so pale shall light my sail, as o'er the sea I fly,
To where afar the Eastern star is twinkling in the sky,
I would I were with my love fair ere ever my love die!

VIII. Folk Songs from Somerset, 2nd series 1905, p. 38 [volkläufig].

1. Twas just when my Love was to marry me, that night he lay on his bed;

The captain came to his bedside, these words to him he said:
Arise, arise from your sleep, young man, and come along with me
To the low low lands of Holland, to face your enemy.

2. But Holland is a cold place, a place where grows no green,
There could not be a colder place for my love to wander in;
Though my money was a plentiful as the leaves upon the tree.
Yet before I'd time to turn myself, my love was stolen from me.

3. I could build my love a ship, if it were not now in vain,
With four and twenty seamen bold, to box her on the main.
They could rant and roar in sparkling glee wheresome-ever they might go,
To the low low lands of Holland, to face the daring foe.

4. Says my mother: Dearest daughter, what makes you so lament?
There are lords and dukes and squires, who can ease your heart's content.
But till the day that I shall die I'll never married be,
Since the low low lands of Holland depart my love and me.

5. There's not a swaithe goes round my waist, nor comb goes in my hair,
Neither firelight nor candlelight can ease my heart's despair,
Until the day that I shall die a maiden I shall be,
Since the low low lands of Holland depart my love and me.

IX. Folk-Song-S. J. IV, 345 [volkläufig].

1. Come all you little Irish girls, I must bid you all adieu,
I am bound for Alexandria for to join our ship's crew,

Where the musket balls do fly so swift and the cannons so loudly roar,
O I am fear'd I shall never see my little Irish girl any more.

2. (von hier ab 'by Mr. G. Knight, Horsham, Sussex, April 1907'):
That day I got married and at night went to bed,
The captain came into my room and these words to me said:
'Come, arise, arise, you bonny boy, and come along with me,
From old Ireland to some seaport town, some other country to see.'

3. Oh the first was a big ship and a fine ship was she,
Five hundred jolly sailor boys for to keep her company.
Four hundred of them got drowned, and the rest of them were saved,
But my own true love was one of them, that was slain on the main.

4. No ribbands shall go round my waist nor no comb go through my hair,
No firelight nor no stars so bright shall bide my lily fair,
And neither will I married be, no till the day I die,
Since the raging seas and stormy winds parted my love and I.

X. Folk-Song-S. J. III, 307 [volkläufig].

1. As I walked out one May morning down by a river side,
There I beheld my lovely fair, oh then to be my bride;
Oh then to be my bride, my boys, and the chambers to behold.
May the Heaven above protect my love for a jolly sailor bold!

2. I will build my love a gallant ship, a ship of noble fame,
With a hundred and seventy sailor boys to box her about the main,

To box her about the main, my boys, without any fear
or doubt,
With my true love in the gallant ship I was sadly tossed
about.

3. Said the father to the daughter: 'What makes you so
lament?
There is a lad in our town can give your heart content.'
'There is not a lad in our town, neither lord nor duke',
said she,
'Since the raging sea and stormy winds parted my love
and me.'

4. No handkerchief shall bind my head, no comb go through
my hair;
No firelight nor candle bright shall view my beauty fair.
And neither will I married be until the day I die,
Since the raging sea and stormy winds parted my love
and I.

5. The anchor and the cable went overboard straightway,
The mainmast and the rigging laid buried in the sea,
'T was tempests and bad weather and the raging of
the sea.
I never, never had but one true Love, and he was
drowned at sea.

XI. Joyce: Old Irish Folk Music etc. [volkläufig].

1. The first night I was married, a happy, happy bride,
The captain of the Highland men he came to my lover's
side:
'Arise, arise, new married man, arise, and come with me
To the Lowlands of Holland to face your enemy!'

2. Holland is a pretty place and most pleasing to be seen,
The wild flow'rs grow very plenty there, and vine hang
from the trees,
The wild flow'rs grow very plenty there, and vine hang
from the trees,
I scarce had time to look about, when my true love
was gone from me.

3. Says the mother to the daughter: 'What makes you so lament?
Is there ne'er a man in Ireland's ground to please your discontent?'
'There are men enough in Ireland, but none at all for me;
I never loved but one young man, and he's beyond the sea.'

4. I ne'er will wear a collar around my neck and hair,
Nor fire bright nor candle-light shall show my beauty rare,
And I will ne'er get married until the day I die,
Since the raging seas and stormy winds have parted my love and I.

5. I 'll build my love a gallant ship, a ship of noble fame,
With four and twenty seamen bold to steer her across the main.
The storm then began to rise, and the seas began to spout,
'Twas then my love and his gallant ship were sorely tossed about.

M. M. 152 My love has forsaken me.

I. M. M. 152, 1787.
II. A Garland of Country Song, London 1895, p. 3. Nr. 1.
III. Folk Song Soc. Journal III, 223, 1905.
IV. „ „ „ „ I, 208, 1906.
V. „ „ „ „ I, 205.
VI. „ „ „ „ III, 90, 1906.
VII. Folk Songs of England (C. J. Sharp), Book I, 25.
VIII. English Folk Songs, (Alex. W. Barrett) Lond. n. d. p. 81.

Nicht zugänglich war mir eine bei II zitierte Fassung in 'an old Garland: "The Sailor's Return", Glasgow 1902 (Brit. Mus. 11 621, 6, 13).

Text und Musik zu M. M. 152, von Allan Masterton aus einer nicht ermittelten Quelle für Blacklock beschafft, wurden von Bl. an J. geliefert und gingen auch unter seinem Namen. Dieses vor dem M. M. bisher nicht gefundene Lied

erweist sich nun, wenigstens in seinen drei letzten Strophen, in den übrigen Fassungen (außer V) als sicherer Bestandteil der Volkspoesie, und zwar bilden diese Strophen

3. 'Meeting is a pleasure and a parting 's a grief,
And an inconstant lover is worse than a thief.
4. A thief will but rob me, take all that I have,
but an inconstant lover will bring me to the grave.
5. The grave it will rot me and bring me to dust,
An inconstant lover no woman should trust ....'

eine stereotyp gewordene Wanderstrophengruppe innerhalb einer Reihe sicher aus dem Volksmunde überlieferter Lieder über den ungetreuen Geliebten. Diese Strophen, der lyrische Kern in bestimmter, sprachlicher und rhythmischer Fixierung, werden in ganz verschiedene Rahmen gestellt, die ihrerseits sich wieder weiterverzweigen [vergl. Tabelle].

Die zwei ersten Strophen der Fassung M. M. 152 und der Chorus sind sonst als volkläufig bisher nicht nachweisbar; I, 2 könnte immerhin in II, 4 (5—8) und ihren Entsprechungen wiederzuerkennen sein. Vielleicht besteht zwischen dem Chorus und Strophe 5 in Rox. VII, p. 359 'Cupid's Trappan, or Up the Green Forest' etc. [ca. 1667] eine Beziehung.

'She that hath gotten my bonny bonny bird,
Let her make as much of't as she can,
For whether I have him, or I have him not,
I will quaff with him now and then, brave boys.'

Daß jedoch in I zwei verschiedene Teile in der vorliegenden Formulierung zusammengearbeitet wurden, wird durch metrische Gründe erwiesen. Das Metrum dieser ganzen Gruppe ist das vierhebige Reimpaar mit regelmäßig zweisilbiger Senkung, bewiesen durch den durchgehenden Rhythmus der Wanderstrophen, dem sich alle volkläufigen Fassungen angepaßt haben. Der Sammler von I hat das Metrum nicht verstanden. Die beiden ersten Strophen, die hier zuerst auftauchen, zeigen den Septenar.

Der Ergänzer der volkläufigen Wanderstrophen, wahrscheinlich Blacklock, hat, wie auch seine Stropheneinteilung erweist, die vierhebige Zeile mit ihrem leichten Rhythmus schwerfällig mit fehlenden Senkungen siebenhebig gelesen. Die Vermutung, daß 1 und 2 nicht volkläufig, sondern nachträgliche Ergänzungen sind, wird hierdurch noch gestärkt.

Auch in einigen volkläufigen Fassungen (III, 1; IV, 1; VIII, 1) macht sich — übrigens immer in der ganz zersungenen ersten Strophe — eine gewisse Unsicherheit gegenüber dem in der Volkslyrik nicht häufigen Versmaß geltend. Diese Liedanfänge sind aber auch textlich so verderbt, daß die metrische Unsicherheit hier keinen Grund zu anderer Skandierung bieten kann. Im Verlauf des Liedes findet sich der Sänger regelmäßig in den leicht tänzelnden Rhythmus der Kernstrophen hinein.

II. A Garland of Country Song, ed. Baring Gould, London 1895, No. 1, p. 3. 'The Cuckoo'. Dieses über ganz England verbreitete Liedchen findet sich in veränderter Strophenfolge in der mir nicht zugänglichen Garland 'The Sailor's Return', Glasgow 1802. Halliwell zitiert in seinen 'Nursery Rhymes' die erste Strophe. S. Baring Gould weist darauf hin, daß 'this same verse has got worked into "The Seasons" in "Songs of the West" No. 19(6) . . . The Glasgow Garland also opens with a verse, which we think does not belong to the song:

'A-walking and a-talking and a-walking was I
To meet my sweet Billy, he 'll come by and by;
To meet him in the meadows is all my delight,
A-walking and a-talking from morning till night.'

Dieser Eingang findet sich volkläufig in der Fassung VI (Folk Song Soc. J. III, 90).

III. Folk Song Soc. J. III, 223 'sung by Mr. Alfred Hunt, at Wimbledon, London, August 1905. "The merry King". Über die Vorstufen dieses volkläufigen Liedes, die sich in den Rox. und Bagford Ballads finden, ohne jedoch

etwas zur Fassung des M. M. beizutragen, s. l. c. p. 225—228 und Rox. VI, p. 64—72. Die Rox.-Fassung VI, p. 67: 'Now the tyrant hath stolen my dearest away' etc. enthält im zweiten Teil ['by Lawrence Price'] in den Strophen 2, 3, 6 einen Teil der von M. M. 152 abzweigenden Gruppe. Vergl. dazu Folk. Song. Soc. J. I, 205, 208:

2. I'll swim through the ocean upon my bare breast
   To find out my darling whom I do love best.
3. And when I have found him, with double delight,
   I'll comfort him kindly by day and by night,
   And I'll be more faithful than the turtle-dove,
   Which never at all did prove false to her love. —

Über den Ursprung des lyrischen Keimes, der die Gruppe zusammenhält, geben diese Parallelen keine Auskunft, sie betreffen alle nur den Rahmen.

Der 'myrtle tree', der aus dem Ozean erwächst und, nicht mehr verstanden, mit dem phantastischen 'sycamore tree' wechselt, übrigens ein mythisches Symbol, wird im Volksliede zum Symbol der Unmöglichkeit für das Aufhören der Liebestreue. Folk. Song Soc. J. III, 223 führt als Normalform dieser Verse an:

'In the middle of the ocean shall grow a myrtle-tree
Ere I prove false to the girl that loves me.'

Das Lied (III) zeigt einige Reimunsicherheiten, die offenbar nur auf Textverderbnis beruhen. In Strophe 3 ist wohl in Analogie zu den übrigen Fassungen 'pain', reimend auf 'thief', zu ersetzen durch 'grief', ebenso Strophe 6 'play': 'found' zu verbessern in 'sound'.

IV. Folk-Song-Soc. J. I, 208.

'The Americans that stole my true love away. Mr. Burstow (Sussex) remembered the tune and first stanza learnt as a child from his mother. Mr. Woodman, bell-ringer, of Warnham (Sussex) supplied the words as sung by his mother sixty years ago.'

Der mißverstandene, weil bedeutungslos gewordene Anfang III, 1 .... 'a merry king of England' wird hier als

Hörvariante durch volkstümliche Umdeutung des Klangbildes zu 'the Americans' [vgl. F. S. S. J. III, 225, 226]; in der nächsten Fassung V heißt es einfach: 'some rival'. Einen Parallelvorgang hierzu bietet M. M. 372 I, 6 > V 5 > IX 3.

V. Folk Song Soc. I, 295. Hier erstreckt sich die Variante nur auf den Rahmen, der sie mit den Fassungen der Gruppe 2 und 3 [vgl. Tabelle] verbindet. Es liegt hier ein typischer Fall vor, daß ganz verschiedene Liedergruppen durch einige Gemeingut gewordene typische Strophen zusammenkristallisieren, besonders wo die Situationen ververwandt sind. So bilden sich gewissermaßen „Ketten" von Volksliedergruppen.

Diese Fassung V steht Rox. VI, p. 67 noch auffällig nahe.

VI. Folk Song Soc. J. III, 90 ['Sung by Mrs. Gale, at Powerstock, May 1906'].

Hier haben wir den Anfang der bei II zitierten 'Glasgow Garland' 1802 in volkläufiger Zersingung; statt der gleichgültigen zwei Schlußzeilen, 'to meet him in the meadows' etc. ist hier aber gleich die in dieser Gruppe einmal festgelegte Wanderstrophe getreten: 'For meeting's a pleasure' etc., dazu die 'Cuckoo'-Strophe und der 'sycamore'-Vers. In den Anmerkungen wird hierzu als Variante auf die nicht zugängliche Ausgabe: Folk Songs for Schools [Baring-Gould u. C. J. Sharp] hingewiesen.

VII. Folk Songs of England, ed. C. J. Sharp, Book I, p. 25. Ist der vorigen verwandt, Strophen 3 und 4 sind umgestellt. Joyce: Old Irish Folk Music and Songs 1909, p. 84, zitiert eine irische Zersingung der 'sycamore'-Strophe:

'Come, all ye fair maidens, take warning by me,
And never look up to the top of a tree;
For the leaves they will wither, and the roots they will die;
And my love has forsaken me, and sorry am I,
My dear, sorry am I.'

VIII. English Folk Songs . . . Alex. W. Barrett, London n. d. zeigt eine etwas selbständigere Weiterbildung. Die

'Cuckoo'-Strophe trägt hier Züge der volkstümlichen Naturkunde des Kuckucks. Strophe 4 ist eine Neuaufnahme. Im übrigen ist hier als Person wieder ein 'sailor' eingefügt worden. Die Strophenanordnung ist wesentlich verändert.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
1							
Chs.							
2							
3	2 (1–4)	{ 3	{ 3		1 (3–4)	1 (3–4)	{ 3
4	2 (5–8)					2	
5	3 (1–4)	{ 4	{ 4		{ 2		
	3 (5–8)						
[2]	4	5 (5–8)	5		4	3	1
	1				3	4	2
		1	1	1			
		2	2	{ 2 (1–2)			
				3 (2–4)			
		5 (1–4)		2 (3–4)			
		6		3 (1–2)			
					1 (1–2)	1 (1–2)	
							4

Die Vergleichung der Strophen zeigt deutlich als den gemeinsamen Kern die Strophen I, 3—5, das lyrische Moment. Mit Ausnahme von V hält diese Versgruppe die drei deutlich geschiedenen Liedertypen zusammen. Es sind:

1. M. M. 152 als die reinste lyrische Formulierung ohne Handlungsmomente.

2. Die 'cuckoo'- und 'sycamore'-Gruppe, die, wie schon erwähnt, mit I, 2 vielleicht Beziehungen hat; II, 1, 4 und Entsprechungen.

3. Die 'merry-king'-Gruppe, die mit der Rox. Ballade VI, 67 verwandt ist und mit den übrigen (außer V) durch Aufnahme von Teilen der beiden anderen verbunden ist.

Ob hier eine divergierende Entwickelung in drei Ästen vorliegt, oder ob eine Konvergenz nach gemeinsamen, typischen Wanderstrophen den Zusammenhang hervorgebracht hat, kann aus dem zugänglichen Material noch nicht entschieden werden, da die Geschichte dieses Typus M. M. 152 vor der Museumsfassung noch nicht klargestellt werden konnte.

200. The Winter it is past.

I. Rox. VI, 240, vor 1765.
II. Herd MSS., Hecht 243.
III. M. M. 200, 1788.
IV. Stenhouse, p. 187, vor 1834.
V. Christie: Trad. Ballad Airs I, p. 291.
VI. Joyce: Irish Folk Music 239.
VII. Christie: Trad. Ball. Airs I, 115, 1877.
VIII. Popular Songs and Melodies (Balmoral Edition) 242, (1900).
IX. Folk Song-Soc. III, 82 (Nov. 1906).
X. Ebd. III, 81 (Jan. 1907).
XI. English County Songs, 104.
XII. G. Greig: Folk Song of the North-East, II, 1; 1907, II, 1).

Das ungemein weit verbreitete Variantennetz dieses Liedes umfaßt ganz Großbritannien und Irland, so daß die verschiedensten Teile sich um die Heimat dieses Typus und seiner weit verbreiteten Melodie streiten. Dick, R. B. 406 erklärt: ‘both poetry and music, so far as dates are concerned, make it a Scottish song’. Joyce, Irish Folk Music, p. 239, will das Lied für Irland beanspruchen, wozu allerdings auch die Ortsangaben des ältesten Druckes, Rox. VI, 240, ‘Curragh of Kildare’ und ‘Lurgan’ stimmen, deren Namen in der Fassung H.'s (II) schon nicht mehr verstanden und durch ‘Curide of Culdair’ und das dem Schotten aus eigener Heimat und eigenen Liedern geläufige ‘Logan’ ersetzt wurden. Zur Geschichte dieser Lieder wird im Folk Song Soc. J. III, 82, die mir nicht zugängliche ‘Minstrelsy

of Ireland' von Moffat zitiert. Die Grundlage des Gedichtes soll (vgl. Greig: Folk Song of the North East II, 2) die Hinrichtung eines 'Highwayman' namens Johnston [vgl. I, 4; II, 4] sein, die 1750 wegen Räubereien im Curragh of Kildare erfolgte.

I. Älteste Aufzeichnung ist bisher die Bänkelsängerballade 'The love-sick Maid', Rox. VI, 240, 'no printers name, or woodcuts. In white letter. Date before 1765'. Hecht, p. 327, zitiert hierzu in seiner Anmerkung zu Nr. CIV noch eine weitere Version aus dem Jahre 1765: 'A new song, made on a young lady who fell in love with a horse-rider', in 'The London Rake's Garland'. Hiernach ist diese Ballade damals neu gewesen, so daß wir in der Rox. Fassung vielleicht das Original, mindestens aber eine ihm nahestehende Fassung sehen dürfen. Die Melodie erscheint im Druck zuerst 1759 in Oswald's 'Caledonian Pocket Companion' X, 9 (nach Stenhouse 187 unter dem Titel 'The Winter it is past').

In den hundertfünfzig Jahren mündlicher Überlieferung seitdem erscheint diese Bänkelsängerballade allmählich eingeschmolzen und umgeschmolzen zum kurzen Volksliede. Nach und nach schrumpfen die acht Strophen unter Aufhebung alles Historischen zu einer kurzen Klage über den unbeständigen Liebhaber zusammen, und gerade diese Verse der Rox. Ballade (I, 6) haben sich so zähe erhalten, daß man möglicherweise auch hier bereits an eine volkläufige Grundlage denken könnte, doch ist dafür bisher kein Beweis zu erbringen. Andererseits sind sichere Anzeichen da, daß späte volkläufige Fassungen in Verbindung mit der Rox.-Ballade stehen (X, 1); so ist die in der Volkslyrik sonst auffällige Wendung 'Cupids chain' gradlinig aus der Ballade abgeleitet, wie denn überhaupt die Variantenvergleichung erweist, daß die Bewegung tatsächlich über die Bänkelsängerballade verlief, als deren erster Vertreter Fassung I erscheint. Hier liegt ein sicherer Fall dafür vor, daß aus Kunstlyrik ein Volkslied wird, und nicht wie so häufig literarische und mündliche Überlieferung nebeneinander stehen.

Für den Eingang mit seinem Naturbilde, das — in der Volkslyrik sehr selten — auf kunstmäßige Herkunft weist — findet sich eine Parallele 1600 in Thomas Weelkes: Madrigals of five and six parts ... London [cf. Palaestra 29, p. 210]

Cold winters ice is fled and gone
And sommer brages on every tree,
The redbreast peepes amidst throng
Of wood borne birds that wanton bee — — —

II. Hecht 243. Hier sind, wie erwähnt, die Ortsnamen von I nicht mehr verstanden worden, außerdem sind die Strophen umgruppiert. I, 2 fehlt hier ganz. Ein volkläufig freies Schalten mit den Worten findet sich nicht. Die Fassung H.'s ist sicher literarischer Herkunft, wohl aus irgendeiner 'stall copy' übernommen.

III. M. M. 200, geliefert von B., der H.'s Mss. kannte. Diese Fassung enthält eine neue Strophe (2), die vielleicht von B. herrührt; direkte Zeugnisse sind nicht vorhanden. Da aber keine der sicher volkläufig aufgezeichneten Fassungen IX, X, XI eine Andeutung dieser Strophe hat, wohingegen die Überlieferung der Fassungen IV, V, VI, VIII — sämtlich mit dieser Strophe — nicht unbedingt zuverlässig erscheint, vielmehr die Beeinflussung durch die sämtlichen Herausgebern wohlbekannte M. M.-Fassung naheliegt, werden wir mit großer Wahrscheinlichkeit B. für den Verfasser halten müssen. Im übrigen ist die M. M.-Fassung eine etwas redigierte Auswahl aus II.

IV. Stenhouse 188 gibt eine 'stall edition', die ebenfalls nur die vier Strophen der M. M.-Fassung mit geringen Änderungen enthält. Diese Fassung verdient keine nähere Beachtung, sie ist entweder ein schlechter Nachdruck von III oder gefälscht. III und IV sind die einzigen Fassungen, welche die sonst in dieser Gruppe gerade auch volkläufig sehr beliebten Strophen 1—5 der Rox. Ballade nicht haben, vermutlich weil B. sie im M. M. ausgelassen hat.

V. Christie: Traditional Ballad Airs I, 291, 'given by Dr. Petrie [Ancient Music of Ireland I, 168 (1855), nicht zugänglich] being Kate Cudmore's copy, with some corrections procured from Betty Skillin in 1770.' Diese Fassung steht der alten Rox. Ballade näher als II, enthält aber die Strophe III, 2, wenn auch mit Varianten, die letzte Zeile 7, 6 weist ebenfalls auf B.'s Fassung. Die Fassung scheint eine bloße Kompilation zu sein und macht nicht den Eindruck einer volkläufigen Variante [vgl. VI].

VI. Joyce: Irish Folk Music, 239.

'I took down the words and air of this song about 1852 from Kate Cudmore of Glenosheen, Co. Limerick, and I gave both to Dr. Petrie, who published them in his Ancient Music of Ireland.'

Joyce's 4 Strophen (mit der B.-Strophe III, 2) sind die Strophen 1, 2, 3, 7 in Christies kompilierter Fassung V.

VII. Christie: Traditional Ballad Airs I, 114. 'The Editor heard [it] sung in the counties of Banff and Aberdeen.' — Diese Version steht wiederum der alten Rox. Ballade nahe, näher als die Fassung V, sie enthält auch die 'Johnston'-Strophe [VII, 2]. Auch diese Fassung Christies ist mit Bezug auf Volkläufigkeit mit Vorsicht zu behandeln. Christie hat in seinen Texten zu viel 'verbessert' bzw. kompiliert, als daß man aus seinen Fassungen ohne anderweitige Bestätigung sichere Schlüsse ziehen kann. Wichtig ist, daß er mit Sicherheit die gesungene Verbreitung dieser Gruppe bezeugt.

VIII. Popular Songs and Melodies (Balmoral Edition, 1900), 242 gibt lediglich die M. M.-Fassung mit geringen Änderungen ohne Quelle. Für Variantenforschung wertlos.

IX. Folk Song Soc. J. III, 82, 'sung by Mr. Jos. Vincent at Warcham'. Hier wird das volkläufig aufgezeichnete Lied als zweimal in Dorset angetroffen bezeugt. Da außerdem eine Somerset-Aufzeichnung gesichert ist, und XI eine Middlesex-Variante darstellt, ist die noch heute weite volkläufige Verbreitung dieses Typus erwiesen.

Der Beginn: 'Pleasant summer's gone and past, merry Christmas come at last, and the small birds sing on every green tree' zeigt in der Umstellung von 'pleasant summer' und 'merry Christmas' ganz naiv, wie in echt volkläufigem Vortrag logische Fragen gar nicht berücksichtigt werden. Daß hier im übrigen ein verderbter Beginn vorliegt, wird auch durch das Metrum nahegelegt, nach dem die beiden Adjektive 'pleasant' und 'merry' überzählig sind. Die alte Bänkelsängerballade ist hier schon ganz zersungen bis auf drei Strophen, und lediglich das lyrische Element, die Liebesklage, ist geblieben. Da hier die sonst beliebteste Strophe der ganzen Gruppe fehlt, die ihr nächst dem charakteristischen Eingang diese zähe Lebendigkeit im gesungenen Liederschatz des Volkes bewahrte [I, 6], möchte ich fast fragmentarische Überlieferung vermuten.

X. Folk-Song.-Soc. J. III, 81 'sung by Mrs. Russel at Upwey, Jan. 1907.' Ein Fragment, sicher volkläufig und zersungen. Aus I, 8 Zeile 1–3 und I, 5, Zeile 4–6 wurde hier durch Neugruppierung die erste Strophe. Wie das Abbrechen dieses Fragments nach der 3. Zeile der 3. Strophe anzudeuten scheint, hat der Sänger vielleicht die Verbindung dreier Verse als Strophe empfunden, nachdem durch die neugruppierte Strophe 1 schon der Reim der beiden Caudazeilen zerstört worden war, und hat dann frei gruppiert. Bezeichnend ist die Ersetzung der zu kunstmäßig empfundenen Zeile [I, 6] 'that in firmament does run' durch die typische Volkspoesieformel: 'in the pleasant month of June', die diese Fassung von allen übrigen unterscheidet, während der Sänger 'down in Cupid's chain' durchaus als einen etwas vornehmen Tonfall einer Liebesklage beibehält. Ein sicheres Zeichen, daß Beeinflussung von der ursprünglichen Bänkelsängerballade her besteht.

Die letzten drei Zeilen zeigen wieder deutlich die Spuren fortschreitenden Zersingens. Aus I, 2, Zeile 1 u. 2 und I, 3, Zeile 3, die beide parallelen Motiven entsprangen, wurde eine neue Strophe gebildet, doch nicht sklavisch, sondern in freier Verwandlung des ursprünglichen Textes.

XI. English County Songs, p. 104. Eine Middlesex-Variante. Dies Fragment enthält nur eine Variante zur Abschiedsstrophe I, 8. Eine richtige Hörvariante tritt uns in der Wandlung von 'Altho' you're below my degree' in 'So all of you know my decree' entgegen.

XII. G. Greig: Folk Song of the North East. II, 1 (Reprint of the Buchan-Observer) 1907. Diese merkwürdige, durchaus abseits stehende Version ist nur mit Vorsicht als zersungene Variante zu behandeln. Der Rhythmus der ganzen Gruppe ist hier ein Bindeglied, das diese vielleicht selbständige Wiederholung bänkelsängerischer Art mit ihrer umständlichen Erzählung mit der Hauptgruppe verbindet. Das lyrische Keimmotiv der Gruppe I, 6, zur Wanderstrophe geworden, stellt in zersungener Form die unmittelbare und deutliche Verbindung her (XII, 8). Die antithetischen Begriffe 'Sonne' und 'Mond', zu Symbolen der Volksdichtung für unwandelbare und wetterwendische Liebe geworden, sind in Fassung XII umgekehrt gestellt. Auch sonst sind Anklänge an die Gruppe M. M. 200 in diesem Liebesabschiedslied vielleicht wieder zu erkennen, so in Strophe 7 'Your cheek is like the rose', wo vielleicht die verdächtige Strophe III, 2 'The rose upon the brier ...' nachwirken könnte, vor allem aber in dem Naturbildeingang.

Die entsprechenden Strophen der gesamten Gruppe sind:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
1	1	1	1	1	1	1	1	1			
2				4		2		3	$3_{,1-3}$ (for 2–3)		
3	3			3	3	4					
4	4					3					
5	2			5		8		2	1, $_{4-6}$		
6	6	3	3	6		6	3		2		8
7	5	4	4	7	4	5	4				
8	7					7			1, $_{1-3}$	1	
		2	2	2	2	*	2				
											1—10

*) Die Strophen sind hier zu 6 Zeilen = 8 Einzelstrophen gezählt.

Die Fassungen III, IV, V, VI, VIII zeichnen sich durch die Aufnahme der verdächtigen Strophe III, 2 von den übrigen ab, und sind auch sonst für Variantenforschung als nicht sicher volkläufig zurückzustellen.

Deutlich zeigt die Tabelle, daß die Strophe I, 6 sich am lebendigsten erhalten hat. Sie enthält die Liebessymbole, wird zur Wanderstrophe (XII) und stellt den lyrischen Kern dieses 'Buhlenscheideliedes' dar, der sich erhält, wo selbst der Eingang oder der ganze Rahmen (X und XII) nicht mehr lebt. Gut erhielt sich ebenfalls die ursprüngliche Schlußstrophe mit dem tragenden Stoffmotiv, dem Abschiede. Sie wird sogar in X und XI zum Eingang, als das charakteristische ursprüngliche Eingangsbild nicht mehr fest war; es gehörte in seiner dem Volkslied eigentlich fremden Naturbildhaftigkeit dem Sänger offenbar nicht so wesentlich zum Kern des Liedes, wie etwa I, 6. Gut hält sich dagegen noch I, 5 mit dem weiteren Stoffmotiv: Ausharrende Treue. Es ist offenbar, daß nicht allein die Situation die Beliebtheit beim Volksliedsänger macht, sondern eine glückliche Formulierung, die den Eindruck eines erschöpfenden Ausdrucks oder Symboles liefert. Nicht Situationen, sondern lyrische Formeln stellen in erster Linie das konservierende Element bei volkläufiger Zersingung dar. Stoffliches und lediglich logisch Motivierendes ist nicht fest. Das 'Unlogische' (IX, 1) in typischer Formulierung wird nicht gescheut.

213. Ay waukin, o.

I. Hecht, p. 240.
II. Tytler: Dissertation on the Scottish Music, 1779.
III. M. M. 213, 1790.
IV. Stenhouse, p. 206.
V. Chambers, Songs prior to B. 406, 1829.
VI. Chambers, Scottish Songs I, 126, 1829.
VII. M. M. Add. Illustrations * 299.

VIII. Popular Songs and Melodies (Balmoral Edition) 386.
IX. Songs and Ballads of Northern England, ed. Stokoe, p. 65.

Die B.sche Fassung dieses Liedes erscheint noch einmal [Nr. 382] im M. M. und steht in Beziehung zu M. M. 175. Es haben sich hier verschiedene Lieder gemischt, und die Überlieferung im 19. Jh. ist nicht recht klar, weil nur aus einer neueren Aufzeichnung eine zersungene Version [IX] ausgenützt werden konnte.

I. Hecht, p. 240, die erste Fassung der H.-Mss., die in gleicher Form als ältester Druck, ca. 1771, Rox. VIII, XXXII ***, steht. 'There had certainly been an English ballad before 1642 with tune bearing the name of "Wet and weary".' Das Sloane-MS., 1584, Blatt 85 [vgl. Captain Cox's Ballads CLVI], enthält in Strophe 2 des Liedes „Greuit in Sorrow" ('godlified in the godlie Ballates, p. 132') dasselbe Motiv.

Whan other man doyth sleype,
Thene do I syght and weype
All ragin' in my bed,
As one for paynes neyre ded, ...

Weitere Parallelen vgl. Rox. VII, 431, 'The dying Lover's Complaint', Blackletter 1677, Strophe 2, und Rox. II, 98, The Maidens Complaint':

2. I cannot take my quiet rest
To thinke on him that I lov'd best,
Sometimes when I do thinke to sleepe,
Then thought of him makes me to weepe.
Chorus: I cannot choose but sigh and sob
To thinke of him that doth me rob.

II. Tytler: Dissertation on the Scottish Music, 1779 [zitiert nach Ritson, Scotish Songs, 1794, I, 47], druckt eine etwas veränderte [zersungene?] Fassung des kleinen Liedchens bei H. als charakteristische Probe schottischer Volkslyrik ab. Das Motiv ist international. O. Ritter,

'Neue Quellenfunde zu B.', Halle 1903, p. 2 ff., zitiert ein deutsches Lied aus A. Elwert, 'Ungedruckte Reste alten Gesanges,' 1784.

„Ich kan und mag nicht fröhlich seyn,
Wann alle Leute schlafen
So muß ich wachen,
Muß traurig sein" etc.

Dies kleine Lied (Fragment?) bei H. und Tytler, einer der reizendsten Typen der Volkspoesie, tritt in den späteren Fassungen seit M. M. 213 teils als Refrain, teils als eine Mittelstrophe auf. So bildet es — vielleicht auch eine Wanderstrophe — das Band, das die verschiedenen Formen dieses Liedes und deren anschließende Stücke in einer Gruppe zusammenhält.

III. M. M. 213, von B. geliefert [vgl. C. E. III, 337, und Dick, R. B. 401]. Ob die Strophe 1 sein Werk ist, erscheint nicht geklärt, da ältere Quellen bisher nicht angetroffen wurden. Sind die Chambers-Fassungen V und VI wirklich volkläufig, so würden die dortigen Varianten von III, 1 auf viel frühere Quellen deuten. Strophe 3 ist eine Parallelbildung zu 2 [vgl. Hecht CII, 238].

IV. Stenhouse, p. 206, 'all that is known to exist of the original verses', gibt ohne Quellenangabe eine Variante ohne III, 1, dafür aber mit einer neuen Strophe 3, die in VIII und IX wiederkehrt:

It cam in my head
To send my luve a letter,
My lad canna read,
And I loe him the better.

Das Thema ist der Volkslyrik nicht fremd [vgl. Folk Song Soc. J. I, 269, zu M. M. 403, IX]. Varianten von Stenhouse sind jedoch immer mit Vorsicht zu nehmen.

V. Chambers, 'Songs prior to B.' 1829, p. 406, bezeugt viele Varianten dieses kleinen Liedes, von denen er eine als 'taken from recitation many years ago' wiedergibt.

Hier entsprechen die Strophen 1, 3, 4 den drei Strophen der B.'schen Fassung (III), Strophe 2 jedoch weist zurück auf die erste Fassung (I) mit der charakteristischen Zeile: 'O I'm wat, wat, o I'm wat and weary', deren Fortsetzung 'yet fain I'd rise and run if I thought to meet my deary' in Verbindung steht mit dem zweiten Lied dieser Gruppe in den H.-Mss., Hecht, p. 238 und 326, nach dem B. seine Fassung von M. M. 175 'How long and dreary is the night' gedichtet hat. Die beiden an sich verschiedenen Stücke bei H. haben doch eine innere Berührung 'like another offshot of the same scrap' [C. E. III, 338]. H.'s Fassung beginnt:

1. The day begins to peep,
   And the birds sing sweet and cheary.
   But I man rise and greet
   And think upon my dearie.

Hierzu gibt Chambers, V, 1, eine Variante. Herds Lied fährt fort:

2. I ne'er can sleep a wink
   Tho' ne'er so wet and weary.
   But ly and cry and think
   Upon my absent deary.

3. When a' the lave's at rest,
   Or merry, blyth and cheary,
   My heart's wi' greif opprest,
   I am dowie, dull and wearie. usw.

Die Berührung mit I und II ist also offenbar. Chambers' weitere Strophen [V, 5 und 6] sind in dieser Gruppe allein in seinen beiden Fassungen erhalten, und das ist bei der Unsicherheit der Chambersschen Sammelarbeit bedenklich, bei der man nie sicher ist, ob 'from recitation' nicht kunstmäßigen Vortrag bedeutet. In diesen Strophen 5 und 6 schlägt die Stimmung der Anfangsstrophen vollkommen um, was an sich noch kein Beweis gegen eine mögliche Volkläufigkeit ist. Strophe 5 ist ein deutlicher Anklang an 'Green grow the Rashes' M. M. 78,

dessen von B. benutzte Quelle bei H. II, 224 die Verse zeigt:

1. Green grows the rashes — O,
Green grows the rashes — O,
The feather bed is no sae saft
As a bed among the rashes.

3. The down bed, the feather bed,
The bed among the rashes — O,
Yet a' the beds is na sae saft
As the bellies o' the lasses — O.

Hierzu findet sich ein Anklang bei Padraic Colum: 'Broadsheet Ballads, being a Collection of Irish popular Songs' etc. Dublin, London n. d. [1914?] p. 10 zu 'I know where I am going', Strophe 3:

Feather beds are soft, painted rooms are bonny;
But I'd leave them all to go with my love Johnny.

VI. Chambers: Scottish Songs I, 126 ff. trägt die anspruchsvolle Kennmarke 'The original song, from recitation'. Es ist die Fassung V mit III, 1 als zweiter Strophe: für die Variantenvergleichung ohne weitere Bedeutung, da das Auftreten der B.schen Strophe III, 1 hier unkontrollierbar ist. Chambers' 3. Fassung: Scottish Songs I, 127, 'als altered by B.', stammt von Cunningham, 'Songs of Scotland', II, 230. C. bringt als Variante p. 231 noch die Zeilen:

'I sat down and wrote
To my true love a letter' usw.,

die wir aus IV, 3 kennen und VIII, 3, IX, 3 wiederfinden. Die Angaben von Cunningham sind zu unzuverlässig, um daraus Schlüsse zu ziehen. Er bezeugt jedoch: 'Many curious variations are current in the country.' [l. c. 232].

VII. Mit dieser Fassung und IX, von der 'Jess Macfarlane' beginnt die dritte Etappe dieses Liedes. In den 'Add. Ill.' * 299, gibt der durchaus zuverlässige Ch. K. Sharpe zur Berichtigung von Stenhouse IV eine neue Version, 'that I remember many people sang in my youth.' Ritter,

'Neue Quellenfunde zu B.' gibt hierzu drei ältere Drucke des Brit. Mus. an. Ob hier Volkläufigkeit daneben vorliegt, ist nicht zu entscheiden. Die Fassung VII enthält eine Variante zu II, 1—4 als Chorus und 5—8 als Strophe 2. Strophe 3 ist die Briefstrophe aus IV, 3.

VIII. Popular Songs and Melodies (Balmoral Edition), 1900. p. 386 bringt ebenfalls eine 'Jess Macfarlane'-Fassung, aber mit einer neuen Wendung des Refrains:

'Oh! this luve, this luve, of this luve I'm weary',

die in einem in neuester Zeit aufgezeichneten Liede [IX] wiederkehrt, in dem wir auch die hier neue zweite Strophe wiederfinden. Strophe 4 ist ein neuangehängter Schluß. Die Balmoral-Edition gibt historische Anmerkungen zu diesem Lied und setzt es auf ungefähr 1785—1790 an.

IX. Songs and Ballads of Northern England, ed. John Stokoe, Newcastle-on-Tyne. London n. d. p. 65 gibt eine anscheinend volkläufige Aufzeichnung eines Liedes 'The Hexhamshire Lass, or, Hey for the Buff and the Blue'. Dieses Lied hätte zu unserem Stoffe keinerlei Beziehung, wenn darin nicht als eine Wanderstrophe (3) die Zeilen 'sleep I can get none, for thinking on my deary' in der Form des Refrains von Fassung VIII wiederkehrten, deren Strophe 2 hier ebenfalls übernommen wurde.

Die Überlieferung dieser Liedergruppe ist noch nicht klar. Daß mindestens in den Fassungen I und II altes Volksgut erhalten ist, das bis heute sich in einzelnen Seitenzweigen erhalten hat, darf als sicher angenommen werden. Die Frage wäre sofort geklärt, wenn volkläufige Aufzeichnungen der Folk Song Soc. vorlägen.

Die entsprechenden Strophen ergeben folgendes Überlieferungsbild der Gruppe. (Siehe nebenstehende Tabelle.)

Das eigentlich Lebendige ist der lyrische Kern der Gruppe [I und II], der in Zeile 1—4 meist als Refrain, in der letzten, ferner stehenden Fassung IX jedoch als eine besondere Wanderstrophe auftritt. Zeile 5—8 wurden zu einer selbständigen Strophe, die sich — dem Kern ja

auch formal sehr nahe stehend — gut erhielt. Über die übrigen Strophen kann aus dem unsicheren Material [III—VI] kein sicherer Schluß gezogen werden.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
1	1	Chs.	Chs.	Chs.	Chs.	Chs.	Chs.	3
		2	1	3	3	2		
				[2]	1			
		1		1	2			
		3	2	4	4			
			3			3	3	
				5	5			
				6	6			
						1	1	
							2	2
							4	
								1
								Chs.
								4
								5
								6
								7

288. A waukrife Minnie.

I. M. M. 288.
II. Ford: Vagabond Songs and Ballads of Scotland I, 102.
III. Songs of the West, ed. Baring Gould, 1905, Anhang p. 21, Nr. 73.
IV. Folk-Song Soc. J. I, 92, Nr. 16.
V. „ „ „ „ II, 269.
VI. „ „ „ „ II, 9.
VII. Folk Songs from Somerset, 2nd series, p. 5.
VIII. Folk Song Soc. J. IV, 291.
IX. „ „ „ „ IV, 291.

I. M. M. 288 wurde zuerst — Wort und Ton — von B. mitgeteilt. 'I pickt up this old song and tune from

a country girl in Nithsdale. I never met with it elsewhere in Scotland' [Dick: J. M. p. 51]. Eine frühere Aufzeichnung liegt bisher ebensowenig wie ein MS. von B. vor. Man hat es zum großen Teil als B.'s Eigentum erklären wollen [Dick R. B. 414], doch erweisen die angegebenen Fassungen, daß man B.'s Notiz im I. M. ernst zu nehmen hat. B. ist hier in seinen Angaben ziemlich zuverlässig, zwar nicht sehr bestimmt über den Umfang des eigenen Anteils, aber im Ganzen ohne Mystifikationen. Ob jedoch die, von allen anderen bisher gefundenen Fassungen abweichende inhaltliche Wendung des M. M.-Textes von B. herrührt, ist ohne frühere Zeugnisse kaum zu entscheiden, doch nicht ausgeschlossen.

II. Die Fassung in Ford's: Vagabond Songs and Ballads I, 1899, 102 ist eine Bänkelsängerballade, deren Strophen 2, 3, 9—11, 13 der M. M.-Fassung entsprechen, während die Strophen 4—8 in einem häufig aufgezeichneten Liede der Folk Song Soc. 'I'm seventeen come Sunday' weiterleben, das deutlich in Beziehung zu M. M. 288 als dem zuerst fixierten Typus steht. Ähnlich wie etwa bei M. M. 152 hat sich anscheinend in den letzten Fassungen ein Teil losgelöst vom Ganzen, das bei Ford zusammengeschlossen erscheint. Ford's Fassung (II) stammt aus dem gesungenen Vortrage eines 'odd character known as 'Rolling Eye' or 'Singing Sandy', who forty to fifty years ago visited the villages of Perthshire and Fifeshire in the capacity of an itinerant musician, and sang only this song . . .' Da es sich also anscheinend um ein einziges auswendig gelerntes Lied handelt, kann man hier wohl kaum auf Volkläufigkeit schließen. Der Schlußvers fällt in den alten Refrain 'Blink over the burn' . . . Der nicht glaubwürdige Cunningham will eine volkläufige Variante überliefert haben (Songs of Scotland 1825, II, 245).

III. Songs of the West, 1905, Anhang p. 21, Nr. 73. Diese Fassung ist fragmentarisch im Anhang zitiert, weil sie dem Herausgeber nicht anständig genug war. Sie ent-

hält bereits den typischen Beginn der Liebeslyrik, der in volkläufigen Varianten nun als Beginn weiterlebt. Diese Fassung stammt aus dem Vortrage zweier Sänger 'but is known and sung throughout Devon and Cornwall'. Nicht zugänglich war eine hier erwähnte Fassung in Lyle's 'Ballads' 1727, die angeblich außerordentlich verbreitet im Westen Schottlands gewesen sei. Joyce, 'Ancient Irish Folk Music' 1873, Nr. 17, hat ebenfalls nicht die allzu eindeutige Originalfassung gedruckt, sondern neue Worte zur ebenfalls volkläufigen Melodie geschrieben. Er bezeugt aber, daß er die volkläufigen Worte bis zum Beginn seiner Erinnerungen zurückverfolgen könnte.

Da III als Fragment zitiert wird, ist über die Verwandtschaft mit der M. M.-Fassung hier kein Aufschluß zu erhalten. Was in sicher volkläufigen Varianten weiterlebt, ist das Liebeslied mit seinen charakteristischen Fragen und Antworten. B.'s derbkomische Fassung scheint nur ein Teil einer broadside zu sein, der uns in II etwa entgegentritt und in seinem rein lyrischen Teil, nicht in den erzählenden Farcenstrophen weiterlebt.

IV. Folk Song Soc. J. I, 92, Nr. 16 [Nov. 1899]. 'The song . . . is known in North-Yorkshire as well as in the West of England.' [Kidson.] Hier ist nur ein Liebeswerbelied im Frage- und Antwortstil geblieben, dazu aber ist neu eine Strophe (4) — die Schilderung des Mädchens in lyrischen Formen — und die Werbestrophe (5) getreten, die in den weiteren Fassungen zersungen wieder auftreten.

V. Folk Song Soc. J. II, 269 ff. Kidson wendet sich hier gegen Sharp's Hinweis (Folk Songs from Somerset 2nd series, p. 5), daß es sich hier um eine Variante zu M. M. 288 handle, 'the theme is common enough to produce any quantity of folk-ballads.' Dagegen spricht jedoch vor allem die Zusammenfassung beider Gruppen bei Ford. Die Verwandtschaft ist offenbar. Kidson druckt hier eine broadside version 'by Bebbington of Manchester [the same as one by Such]' ab, die zur Fassung Fords stimmt. Sie

enthält darüber hinaus die seit III bekannte neue Eingangsstrophe und die beiden neuen Strophen in IV. Außerdem ist noch eine banale Schlußstrophe angehängt.

VI. Folk Song Soc. J. II, 9, sung by Mr. William Spearing, at Ile Bruers, April 1904. Dazu noch eine Melodievariante p. 10 mit einer Strophe des vorigen und einem etwas veränderten Refrain, ebenfalls aus dem Volksmunde aufgezeichnet. In dieser Fassung ist der unmittelbare Zusammenhang mit der M. M.-Fassung bereits völlig verloren, der Zusammenhang besteht nur noch über die Fassungen II—V. Die schöne Fassung des ziemlich zersungenen Liedes zeigt in den Strophen 5 und 6 die Verdichtung der Handlungsmomente verschiedener früherer Strophen, so daß in Strophe 5 in der letzten Halbzeile sogar ganz abweichend von dem sonst in der zweiten Halbzeile im Volkslied beobachteten Gebrauch ein neues Handlungsmoment abrupt auftritt, während in diesem Liede sonst die Verteilung von Frage und Antwort, bzw. Handlung, streng auf Ganzzeilen verteilt ist. Die Handlung wird hier, wo das lyrische Moment breit herrscht, offenbar nebensächlich behandelt:

5. If you'll come unto my mammys house
When the moon is shining brighthy,
I will come down and let you in.
And I stayed with her till morning.

VII. Folk Songs from Somerset, 2nd series 1905, p. 5, 'widely known throughout Somerset, and I have noted it down eight times' (C. J. Sharp). Aber auch hier wurden leider wieder 'the words . . . softened and to some extent reconstructed by Mr. Marson'. Diese Fassung steht VI nahe, zeigt jedoch nicht die erwähnte Freiheit des Baues wie VI, 5 und 6. Ob hier jedoch eine Überarbeitung geglättet hat, ist nicht zu ersehen.

VIII. Folk Song Soc. J. IV, 291; 'sung by Mr. Urquhart (native of Scotland) at Howick, Northumberland, July 28th 1906': ein Fragment einer schottischen Version,

welche auch wieder die Hauptstrophe I, 1 zeigt. Hier ist neben dem neuen Refrain die Strophenbildung in den Frage- und Antwortstrophen auffällig. Die dritte Zeile (vgl. etwa VI, 4), die sonst nur den Personenwechsel anzeigt, ist ganz fortgefallen, und die drei ersten Verszeilen sind durch Wiederholung der Fragen gebildet. Es bleibt nur noch Rede und Gegenrede.

IX. Folk Song Soc. J. IV, 291 (Mrs. Cranstone, Billingshurst, June 1907). Eine Strophe (Eingang) mit Refrain.

Das Lied ist also über Schottland, England und Irland volkläufig verbreitet. Es wird hier, besonders in der Fassung von B. und den entsprechenden Partien bei Ford, ein internationales Schwankmotiv berührt [cf. Montaiglon et Raynaud: Recueil général des Fabliaux etc. II, 183], das in der schottischen Volkspoesie, etwa in der Ballade 'The Keach i' the Kreel' [Child V, 121—125] behandelt ist. Diese Ballade zeigt auch die charakteristische Strophe [Child V, 122, A]:

2. O where live ye, my bonnie lass,
I pray thee, tell to me;
For gin the nicht were ever sae mirk,
I wad come and visit thee.

* * *

6. The auld wife, being not asleep,
Heard some thing that was said etc.

Eine weitere Parallele zu B.'s und Ford's Fassung findet sich in der schottischen Volksballade 'The grey Cock, or saw you my Father', Child IV, 389 und M. M. 76, einem Tageliede, in dem der 'waukrife cock' zu früh kräht, nur mit der mehr schwankhaften Wendung bei B. gegenüber der typischen Tageliedstrophe 7 der Ballade.

Die Übersicht über die entsprechenden Strophen der Gruppe (siehe umstehende Tabelle) ist nicht ganz vollständig und deutlich zu geben, da gerade die Fassungen, welche etwa ein Urteil über das Weiterleben des Museums-

liedes geben könnten, III und V nicht vollständig überliefert wurden und im Original nicht zugänglich gewesen sind.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
1	2	2	2	3			1	
2	3							
3	9							
4	10							
5								
6	[13]							
	1							
	Chs.							
	4							
	5	3	3	4	3	3	2	
	6							
	7							
	8		6		6	5		
	11							
	12			6	7	6		
		1	1	1	1	1		1
	[Chs.]		4	2	2	2		
			5	5	4	4		
				7	8	7		

Aber es ist ganz deutlich, daß die M. M.-Fassung außer den Entsprechungen bei Ford allein steht und — abgesehen von der Eingangsstrophe — nicht volkläufig weiterlebt. Es scheint dies die erzählende Bänkelsängerversion neben dem volkläufigen Liede zu sein.

Die von der Fassung I allein lebendig gebliebene Strophe 1 'whare are you gaun, my bony lass' usw. hat schon bei Ford II, 5 eine Parallelstrophe aufzuweisen, die in der volkläufigen Gruppe dieser ursprünglichen Eingangsstrophe den Rang an Zähigkeit im Prozeß der Zersingung abläuft. Es ist die Frage des Werbers nach dem Alter seines Mädchens 'how old are you, my fair pretty maid?' mit der stereotypen Antwort 'I'm seventeen, come Sunday'.

Diese Strophe, die mit ihrer Rede und Gegenrede den Kern dieses Werbeliedes anschlägt, hat sich dann auch am besten gehalten.

Dazu tritt als ähnlich dauerhaft der typische Beginn (III, 1), vorgebildet bereits in II, 1; während B.'s Fassung nach Balladenart 'medias in res' springt.

Die Schilderung des Mädchens (IV, 4) und das weitere Handlungsmoment 'Will you take a man, my sweet pretty maid?' (IV, 5) haben gleichfalls eine gewisse Zähigkeit bewiesen.

372. The poor Thresher.

I. Rox. VII, 328.
II. The bountiful Knight of Somersetshire [cf. Rox. VII, 328], nicht zugänglich.
III. Bell: Early Ballads and Songs, p. 318.
IV. M. M. 372.
V. English Country Songs, 1893, p. 68.
VI. Folk-Song-Soc. J. I, 79.
VII. „ „ „ „ II, 198.
VIII. „ „ „ „ III, 304.
IX. „ „ „ „ III, 302/3.

B. teilte seine Fassung IV an J. mit der Bemerkung mit [Stenhouse 344]: 'never that I know of was printed before'. Ob B. hier auf mündlicher Überlieferung fußt, oder, wie wahrscheinlich, auf einer handschriftlichen Quelle, ist nicht festzustellen. Jedenfalls irrte er sich, wenn er glaubte, ein ungedrucktes Lied zu bieten. Über frühere Zeugnisse vgl. Rox. VII, 328. Dort werden neben dem Rox. Druck (I) 'issued at Newcastle', der etwa 100 Jahre vor dem M. M. erschien, noch sieben alte Abdrucke als Zeichen großer Popularität erwähnt, die dann bis zum M. M. nachläßt; aus der Zwischenzeit sind keine korrekten Nachdrucke mehr vorhanden. Eine ebd. erwähnte Version 'The bountiful Knight of Somersetshire' [Pepys Coll. II, 57] war mir nicht zugänglich.

Die Fassung III in Bell's 'Early Ballads and Ballads and Songs', London 1889, p. 318, stammt aus einem 'broad-

side, printed by Robert Marchbank ... Newcastle.' Die Varianten dieser literarischen Reihe der Gruppe I—IV sind unbedeutend und sind für die Darstellung der in neuerer Zeit erst spürbaren volkläufigen Reihe des Typus [V—IX], der einen sehr interessanten Fall darstellt, nur als wahrscheinlicher Ausgangspunkt von Wichtigkeit.

V. English County Songs 1893, p. 68/69. 'Oxfordshire, words and tune from Mr. R. Bennell.' Die Bänkelsängerballade ist hier von 16 Strophen (IV) auf 6 zusammengedrängt, jedoch wirkt sie mit ihrem Stil noch sehr stark weiter. Außer der Situation [Strophe 1 und 2] und dem pedantisch-moralischen Schluß [6] ist vor allem die Schilderung des Arbeitstages und Familienlebens herausgearbeitet. Es ist ein Typus volkstümlicher Standespoesie, vielleicht mit einem sozialen Einschlag, nicht Liebespoesie, und steht hiermit als ein Sondertyp unter den übrigen Volksliedern, denen es aber nach Ausweis der sicher volkläufigen Varianten V—IX zugehört. Diese Fassung zeigt zuerst die völlige Verwilderung des Metrums durch den Prozeß fortschreitender Volkläufigkeit. Die Bänkelsängerballade hat vierhebige Verse mit regelmäßig zweisilbiger Senkung. Der leiernde Rhythmus des Bänkelsängers wird in den Fassungen V—IX durch die freie Behandlung der Senkungen stellenweise fast bis zu einer unkenntlichen Prosaauflösung umgewandelt: 'It's of a nobleman, lit with a thresherman one day.' VI, 1. Vgl. auch Schlußstrophe von IX.

VI. Folk Song Soc. J. I, 79. Januar 1900. Hier ist die Annäherung an die üblichen Formen der Volkspoesie am stärksten. Zur Charakterisierung der Situation genügt eine Zeile:

'It's of a nobleman, lit with a thresherman one day ...'

Sonst nur noch Rede und Gegenrede. Die Strophe 2:

'Sometimes I rips my row, and sometimes I mow;
And sometimes a-hedging and a-ditching I does go.
There's nothing goes amiss with me, the harrow or the plough,
And so I gets my living from the sweat of my brow.'

hervorgegangen aus I, 7 stellt den zähesten Teil dieser Gruppe dar, der durch alle Fassungen geht. Offenbar erschien den Sängern diese Formulierung besonders der ersten beiden Zeilen abschließend und charakteristisch, daß sie dadurch konservierend wirkte.

VII. Folk-Song-Soc. Journal II, 198 'sung by Mr. and Mrs. Verrall. Oct. 8th 1904'. Hier ist die langweilige Erzählung bei weitem nicht so in direkte Rede aufgelöst wie in VI. Was wir hier (VI) über die Familie des 'Thresherman' aus den Worten der Sprechenden erfahren, finden wir nach der umständlichen Art der Rox. Ballade in VII, 1 und 2 erzählt. Die Fassung VII hat den ausgleichenden Schluß nicht, dürfte aber, wie die unvollständige Strophe 3 schon zeigt, Fragment sein. Den Lohn der guten Gesinnung erspart sich der Sänger in dieser Gruppe sonst nicht, sondern legt großen Wert auf seinen moralischen Schlußeffekt.

VIII. Folk-Song-Soc. J. III, 304, März 1906 (Winchester), zeigt nur die erste Strophe und ist danach eine der Ballade I, 1 sehr nahe stehende Variante.

IX. Folk-Song-Soc. J. III, 302/3 'sung by Mr. William Stratton, Easton by Winchester'. Von den Sammlern, welche dieses Lied zweimal, 1906 und 1909, aufzeichneten, wird die Fassung als 'etwas unsicher' bezeichnet. Die weitere Angabe 'this version does not apply to the first verse' scheint unnötig. Denn diese Fassung hat sehr wohl einen guten Beginn im Stil der Volkspoesie, wohl aber fehlt der langweilig erzählende Eingang aus der Bänkelsängerballade. Das kunstmäßige 'ravenous wolf' [I, 6], das schon V, 5 ohne das Beiwort erschien, tritt hier unter Umdeutung des Klangbildes als 'the ravens and the owls' auf, und beweist wiederum, daß die alte Ballade in irgend einer der Formen I, III, IV als Ausgangspunkt nachwirkt.

Die Freude am Schlußeffekt führte den Sänger hier noch zu einer 'allerletzten' Strophe, — den Dank des armen an den reichen Mann —, die in dieser Aufzeichnung

allein steht und immerhin einen etwas verdächtigen Eindruck macht, wie die Zutat eines modernen Bänkelsängers.

I	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
1	1	1	1		1	1	
2	2	2			5 (3—4)		
3	3	3					
4	4	4	} 2				} 1
5	5	5	}	1	2 (1—2)		}
6	6	8	5 (3—4)	4			3 (3—4)
7	7	6	3	2	{ 2 (3—4) { 3		2
8	8	7	5 (1—2)		5 (1—2)		3 (1—2)
9	9	9	} 4	} 3	} 4		
10	10	10	}	}	}		
11	11	11					
12	12	12					
13	13	13					
14	14						
15	15	14					
16	16	15	6	5			4
17	17	16					
							5

Wir stehen wieder vor einem Beispiel, wo allmählich ein offenbares Kunstlied in die Volkslieddichtung eindringt. Die Tabelle der entsprechenden Strophen zeigt hier aber ein von den bisherigen Fällen dieser Art abweichendes Bild. Bisher wurde die Volkläufigkeit einer ursprünglichen Straßenballade durch Umsetzung des Stoffes und Aufnahme bzw. Übergang in andere Liedergruppen erworben. Hier wird der langatmig ausgesponnene Stoff der ersten Druckfassungen bisher g ä n z l i c h i n n e r h a l b d e r e i g e n e n G r u p p e zersungen, d. h. hier vor allem v e r d i c h t e t. In früheren Fällen forderte Liebespoesie zur Aufnahme von verwandten Wanderstrophen auf. Hier ist ein S t a n d e s -

gedicht ohne einen derartig weiten Hintergrund verwandter Volkslyrik noch nicht soweit verallgemeinert, und wird es vielleicht auch nicht werden. Das Stoffliche herrscht noch zu stark und die Neigung zum Erzählen hält das logische Bewußtsein wach; beides ist der Wanderstrophe und das heißt auch der rein lyrischen Stimmung feindlich.

Aber einen Kern sprachlicher Formulierung und stärkerer Zähigkeit haben wir auch hier. Es ist, wie schon bei VI ausgeführt, die Strophe I, 7. Die mehrfache Verschiebung des Anfangs auf die Strophen I, 4, 5 [in VI und IX] zeigt die Tendenz der Volkspoesie zum 'matter of fact'-Stil gegenüber der langatmigen Bänkelsängertechnik der Frühdrucke.

Es wäre hier sehr interessant zu wissen, ob neuere Aufzeichnungen auch bei dieser Gruppe die Aufnahme von Wanderversen, d. h. die völlige Übernahme in den Schatz der Volkslieder erweisen könnten. So ist es zwar schon Volkslyrik, doch vorläufig noch nicht im eigentlichen Sinne Allgemeingut, sondern Standesgut.

402/3. O my Luve's like a red, red Rose.

I. Rox. VII, p. 534.
II. Ebd. p. 552.
III. A new Academy of Compliments [C. E. III, 405].
IV. The Hornfair Garland, Nr. 1. [C. E. III, 404.]
V. Ebd. Nr. 3. [C. E. III, 404.]
VI. Five excellent new Songs [C. E. III, 405].
VII. M. M. 403.
VIII. Christie: Traditional Ballad Airs, I, 224.
IX. Folk Song Soc. J. I, 269.
X. Ebd. II, 55.
XI. Ebd. II, 57.
XII. Folk Songs of England, ed. C. J. Sharp. I, 34/5.
XIII. Folk Songs from Somerset, 2nd series, 27.
XIV. Folk Song Soc. J. III, 86.
XV. Ebd. III, 86.
XVI. Folk Songs of the North East. G. Greig. LIV.
XVII. Folk Song Soc. J. IV, 289.

Es handelt sich hier nicht um die Frage nach den Quellen für B.'s berühmtes Lied M. M. 403 [vgl. dazu C. E. III, 402 ff.], sondern darum, wie dieses so kunstmäßig stilisierte Lied innerhalb der volkläufigen Dichtung steht. Sehen wir von der ersten Strophe ab, die ihre Parallelen und wohl auch Quellen in blackletter-ballads hat (Rox. VII, 369 f.), so finden wir Parallelen zu den sämtlichen übrigen Strophen in lebendiger Volkspoesie wieder. Ja, man könnte fast sagen, daß das B.'sche Lied eine kunstmäßige Verdichtung der in der Liebespoesie des Volkes gebräuchlichsten Treuschwüre darstellt, ohne die kaum eine rechte Trennung zweier Liebenden in der Volkspoesie zu denken ist. Es sind im wesentlichen die drei großen Hyperbeln: 1. 'I will love thee still . . . till a'the seas gang dry'. 2. . . . 'and the rocks melt wi' the sun'. 3. . . . 'I will come again . . . tho' it were ten thousand mile!'

Der Vergleich von M. M. 403 mit den volkläufigen Versionen zeigt, daß die Kunstdichtung trotz aller Ähnlichkeit und Beliebtheit keinen Einfluß auf die daneben wuchernden 'traditional versions' ausgeübt hat. Diese alle bilden einen wieder in sich vielverästelten Zweig von Volksliedern, in denen sich oft ein ganz neuer Rahmen um den lyrischen Kern der ganzen Gruppe, die Treuschwüre, kristallisierte. Der Rahmen, also das Handlungsmoment, wechselt, weil es im Volksliede nicht von erster Wichtigkeit gegenüber dem lyrischen Kerne ist, aber ein Rahmen ist immer noch vorhanden. Es ist das Zeichen des Kunstliedes, wenn B. ganz rein, nur die lyrischen Motive darstellt.

Die Untersuchung wird sich nur mit den Varianten des lyrischen Kernes befassen, nicht die wechselnden Rahmen des Kernes nun weiter in ihren Wandlungen verfolgen. Es mag jedoch erwähnt sein, daß die Fassungen VIII, IX, XVI mit ihrem Rahmen auch zu einer anderen weitverbreiteten Gruppe gehören: der Liebhaber am Fenster [z. B. M. M. 581].

I. Der zuerst greifbare Ausgangspunkt: 'The Sailors Departure from his dearest Love' [Rox. VII, p. 534, ca. 1670] zeigt den einfachsten Fall, der scheidende Seemann schwört Treue. Eine Häufung von Schwurversen analoger Art.

II. Die zeitlich zweitälteste Fassung, Rox. VII, 552 [ca. 1685—1689], 'The unkind Parents, or the languishing Lamentation of two loyal Lovers. To an excellent new Tune' usw. — fügt zum Scheidemotiv noch ein weiteres Handlungsmoment: 'the unkind parents', ein sehr häufiges Motiv in volkstümlicher Dichtung. Hier ist die Hyperbel der 'ten thousand mile' ausgebildet und zugleich in Strophe 16 der nun weiterhin häufige Vergleich mit der 'turtle dove', die als Symbol der treuen Liebe in der Liebespoesie des englischen Volkes lebt, wie zahllose Stellen in den Aufzeichnungen der Folk-Song-Soc. bezeugen.

III. 'The passionate Squire's Petition', zitiert nach C. E. III, 405, aus 'A new Academy of Compliments' 1772 steht mit Strophe 4 der ersten Fassung unbedingt in Verbindung. Hier erscheint — im Druck zum ersten Mal hier bekannt — der kapitale Vers 'the rocks shall melt in the sun'. Hiermit sind die gegenständlichen Motive dieser Gruppe vorbereitet.

Weitere Broadside-Parallelen zu den Schwurstrophen finden sich Rox. I, 215 'The constant Lover', II. Teil, undatiert und Rox. I, 497 'Impossibilities', II. Teil, 9. Die häufigen Rätselspiele: 'Impossibilities' vermischen sich hier mit den Schwurstrophen. Will man in dieser Gattung noch weiter zurückgehen, so sei auf Horaz, Epode 16 verwiesen!

Alle die zuerst in der Hogg- und Motherwellschen B.-Ausgabe 1834 ff. und später bei C. E. III, 402 ff. herangezogenen Blackletters und Broadsides zeigen bereits bis zum Jahre 1792 einen derartig zersungenen Charakter, daß diese Hauptverse wie in der Luft gelegen zu haben scheinen. Daß neben den Druckversionen damals schon

volkläufige Verse parallel liefen, ist daher in gewissem Grade wahrscheinlich, wenn auch bisher nicht beweisbar, da wir über die Aufzeichnungen nicht genügend orientiert sind, um volkläufige Existenz sicher zu stellen.

IV. 'The loyal Lover's faithful Promise to his Sweetheart at his going a long Journey', Hornfair Garland [c. 1770—80] = Six excellent new Songs, Nr. 1 [zitiert nach C. E. III, 404]. Strophe 2 'The crow .... shall change his colour white', und 'the day shall turn to night' weist über die ganze Gruppe hin auf eine volkläufige Fassung [XVII] von 1908.

V. 'The young Man's Farewell to his Love' in der Hornfair Garland. 'Six excellent new Songs', Nr. 3, kann nur nach den sehr summarischen Angaben C. E. III, 402 ff., Strophe 1 und 4 zitiert werden; Strophe 1 steht mit der Wendung 'For when the drums and trumpets sound, then we must march away' ... allein.

VI. 'The true Lover's Farewell in "Five excellent new Songs", a chap book in the Brit. Mus. dated 1792' (C. E. III, 405). Die dort zitierte erste Strophe steht II, 1 sehr nahe. Wichtiger für uns ist das Zeugnis [l. c. 405] 'moreover, it has a simile [zu Strophe 1] taken from the stars ['Till the stars fall from the skies'] in the place of that other from the sea'. Diese Zeile finden wir nämlich in der volkläufigen Fassung XII wieder.

VII. Die zeitlich nächste Fassung, B.'s Lied M. M. 403 [vgl. Dick, R. B. 403], ist als Kunstlied für unsere Untersuchung unmittelbar nicht zu verwenden, da es bisher noch nicht wieder volkläufig nachgewiesen ist. B. folgte keiner der gedruckten Quellen ganz, sondern geht offenbar dem ihm bekannten und im Ohre liegenden Volkspoesie-Komplex nach; denn die Kernverse waren vermutlich schon damals bei den so zahlreichen gedruckten und — wie es scheint — auch zersungenen Fassungen Gegenstand der volkläufigen Dichtung. Der Beweis für eine neue Volkläufigkeit der Verse von B. wäre erbracht, wenn seine

vollendet kunstmäßige erste Strophe in zersungener Form volkläufig nachweisbar wäre, die übrigen Strophen würden nichts beweisen, da sie längst Allgemeingut sind. Selbst Strophe 1 ist nicht von Burns erfunden, vgl. Rox. VII, 369, aber sie ist vollkommen kunstmäßig.

VIII. Christie: Traditional Ballad Airs I, 224 'I will put my Ship in Order.' 'The ballad is given as sung by the editors grandfather to the air.' Diese Fassung zeigt zuerst die Verbindung mit dem anderen Typus 'who is this at my bower window' [vgl. M. M. 581], der aber von dem gemeinsamen äußeren Motiv des abreisenden Seemanns ausgeht. Auch das Thema der 'unkind parents' tritt wieder auf. Wir können hier wieder beobachten, wie bei echtem Volksgut der lyrische Ausdruck stofflich verschiedene Liedergruppen kettenartig miteinander verbindet. Diese weitere Verarbeitung des Rahmens zu den Schwurstrophen kann hier nicht untersucht werden und muß einer besonderen Arbeit vorbehalten bleiben. Die Fassungen IX und XVI bieten weitere Variantenbeispiele, soweit sie zur Gruppe 403 gehören. Diese Fassungen VIII, IX, XVI erweisen sich auch metrisch als eine Sondergruppe innerhalb dieser Reihe. Anstatt des sonst hier durchgehenden Septenarpaares erscheint in diesen drei Fassungen das vierhebige Reimpaar.

Die Schwurstrophen, welche beide Gruppen zusammenhalten, sind Wanderstrophen geworden, die keiner bestimmten Handlung mehr, sondern nur einer Situation noch angehörig empfunden werden.

IX. Folk-Song-Soc. J. I, 269 zitiert zwei volkläufige Strophen, die als Varianten zu VIII gehören, nach den Proben aber zu 403 keine weitere Beziehung haben. Interessant ist immerhin die 1. Strophe wegen des Themas, das sie in Beziehung zu 213 III, VII, VIII setzt:

O, who is that that raps at my window,
As I lie on my bed of ease?
I'll go and write my love a letter,
And he will read it when he please.

An der gleichen Stelle werden 4 Strophen einer Variante zu VIII zitiert aus Cunningham's 'Works of R. B.' 1834, die mit den Schwurstrophen endet. Sie steht — angeblich nach dem Vortrage einer Wollspinnerin Martha Crosbie — mit geringen Wortvarianten vollständig in Cromek's 'Remains of Nithsdale and Galloway Song', London 1810, p. 219. Die für die Gruppe 403 allein in Betracht kommende Strophe 10 lautet bei Cromek:

The seas shall grow wi' harvest's yellow
The mountains melt down wi' the sun;
The labouring man shall forget his labour,
The blackbird shall not sing but mourn:
If ever I prove fause to my love,
Till once I see if he return.

X. "The true Lovers Farewell", 'sung by Farmer King at Mendip, April 1904.' Folk Song Soc. J. II, 55. C. J. Sharp [l. c.] hält die Fassung für eine unmittelbare Variante zu VI. Eine eng damit zusammenhängende Variante ist XIII in 'Folk-Songs from Somerset', 2nd series 1905, p. 27: "The true Lover's Farewell", 'words and tune from Mr. William King, of East Harptree'. Es ist nicht klar, ob der Sänger von X und XIII derselbe ist; die beiden Aufzeichnungen zeigen einige Abweichungen, vor allem X, 3 und XIII, 4. X, 3 fällt mit dem negierten Satz 'the rivers they never will run dry' aus der Analogie der sonstigen Schwurverse. XIII, 3 der 'Sternenschwur', ist überflüssigerweise vom Herausgeber C. J. Sharp aus dem angeblichen Original, VI, übernommen worden. Nach der bisherigen Übersicht kann natürlich VI nur eine literarische Überlieferung innerhalb einer schon älteren Reihe sein.

XI. 'Sung by Mrs. Glover at Huish Episcopi', Dec. 24th 1904.' Folk Song Soc. J. II, 57. Dies sind die echten Verse, die in C. J. Sharp's 'Folk songs from Somerset', 2nd series, p. 28/29, wieder nach alten Drucken vervollständigt und wissenschaftlich damit fast wertlos erscheinen. Hier tritt nun zuerst in XI, 1 eine neue, vielleicht auch

eine Wanderstrophe auf mit dem symbolischen Liebesvogel, der Turteltaube, die wieder in den Fassungen XII, 1; XV, 1 und XVII, 8 erscheint und damit eine weitere Untergruppe innerhalb der Reihe bezeichnet. Die Fassung XI zeigt einige offenbare Verderbtheiten. In erster Linie eine Reimunsicherheit. In Strophe 3 fehlt der Reim ganz, in Strophe 2, Zeile 2 verdeckt 'away' das Reimwort 'miles'. Dieses 'away' ist aber offenbar späteres Füllsel für den Refraintakt der Melodie und entspricht etwa dem 'my dear' der anderen Strophen. In Strophe 1 läßt sich der Reim durch Ersetzung des 'you' durch 'ye' leicht herstellen. In Strophe 1 ist durch Endreim der ersten Halbzeilen das Strophengefüge unklar geworden.

XII. Folk Songs of England I, 34. XII, 1 ist Variante zu XI, 1. XII, 5 bietet die volkläufige Entsprechung des Sternenschwurs in VI.

XIV. Folk-Song-Soc. J. III, 86 'sung by Mrs. Hann, at Stoke Abbot, June 1906'. Ein Fragment von zwei Strophen, aus denen die Beziehung zur Überschrift: 'Turtle Dove' nicht hervorgeht. Strophe 1 zeigt eine aus XII, 3 bekannte Form 'with a heavy heavy sigh'. Die beiden Strophen erscheinen umgestellt.

XV. An gleicher Stelle steht noch eine zweite Version, 'sung by Mr. J. Bridle, at Stratton, Dec. 1906', welche die erste Strophe mit der 'turtle dove' bringt. Die weiteren Strophen dieser Fassung sind von einer gleich beginnenden Aufzeichnung nach dem Vortrage des 'Mr. R. White, of Fordington'. Diese Variante steht nun wieder in einer Beziehung zu der inhaltlich ganz abweichenden Version Christies VIII, 1 durch die sonst in dieser Gruppe nicht lebendigen Verse:

VIII, 1: He sailed far, far by sea and land,
By France and Flandres, Spain and Dover ...

und XV, 2: Supposing I was to go ten thousand miles
Through France, Scotland and Spain?

Die inhaltliche Verbindung mit Christie [VIII] durch Aufnahme von Versen aus der Gruppe 'Who is this at my window' ist in XV nicht angeknüpft, aber diese Aufzählung klingt nach. Daß sie auch im übrigen typisch ist, zeigt eine sonst ganz fernstehende Zeile, Folk Song Soc. J. I, 71: 'I've been to France, am I've been to Dover, I've been a-rambling all the world over.'

Hier tritt eine neue Wendung auf, XV, 4: 'and not let your mind be like the weather cocks, that change by the weather and the wind', das diese Fassung in unmittelbare Verbindung mit XVII, 9 setzt. Es ist offenbar, daß in dieser Liedergruppe die Neigung zu immer neuen Parallelbildungen und Neuaufnahmen typischer Verse sehr stark ist, nachdem die eigentlichen Erzählungsmomente der Frühdrucke fast vollständig beseitigt sind und nicht mehr als eine Wehr gegen fremde Eindringlinge wirken. Das eigentlich lyrische Element steht dem Sänger hier frei zur Verfügung und paßt sich überall an verwandte Situationen an. Es ist auch bezeichnend, daß allmählich die späteren volkläufigen Aufzeichnungen durch Aufnahme von Parallelstrophen immer länger werden. Der Sänger schwelgt in diesen phantastischen Bildern pathetischer Liebesschwüre.

XVI. Folk Song of the North East, LIV. Variante zu VIII, IX. Die Version gehört inhaltlich zum Typus 'Who is this at my window' [vgl. XVI, 3] ... 'I have noted it a number of times. The versions differ chiefly about the end. Several of them want the last verse which we give, and it may very well be a later addendum. Even the verse before it may have been added, as it is a kind of commonplace.' Die Schwurstrophe 12, formal mit IX, 5 aus der gleichen Gruppe verwandt, ist hier in einem inhaltlich vollkommen entgegengesetzten Sinne gebraucht. Hier wurde eine tragische Liebesballade der ewig getrennten Liebenden daraus: 'The fish may fly ... before that I do again return'. So werden abschließende typische Formeln der Volkspoesie in ganz verschiedenem Sinne wandelbar.

XVII. Folk-Song-Soc. J. IV, 289, 'recited by Mr. Charles West at Broomfield, Somerset, August 1908'. Dies ist die späteste und motivreichste volkläufige Aufzeichnung der ganzen Gruppe, aber ohne Vermischung mit dem Typus VIII. Eine Frage- und Antwortfassung, deren Strophen durch Wiederholung der Schlußzeilen stark verzahnt sind. Vielleicht ist in XVII, 3, 4, Aufnahme der Freunde in die Schwurstrophen ['look with angry eye'], ein Nachklang von II (Rox. VII, p. 552, 4) zu spüren, 'but while on shore I tarry here, thy friends does frown on me'. Strophe XVII, 7 bringt die seit IV nicht mehr getroffene 'Krähe' wieder; Strophe 5 hat nahe Verbindung mit XII, 6, und aus der 'turtle dove' wurde hier in Analogie zur balladenüblichen 'milk-white steed' in XVII, 8 eine 'milk-white dove'. So sind in dieser durch Parallelbildungen aufgestellten Schlußfassung die Motive der ganzen Gruppe in typischer Formulierung vereinigt.

Vollständigkeit in den Belegen eines so zerklüfteten Volksliedes ist unmöglich. Es liegt hier ein beständiges Ineinandergreifen verschiedener Gruppen nach allen Seiten vor. (Siehe umstehende Tabelle.)

Die Übersicht der entsprechenden Strophen kann immerhin ein Bild von der verschiedenen Dauerhaftigkeit einzelner Versgruppen in mündlicher Überlieferung geben. Es ist sofort zu sehen, daß der zäheste Teil jene Verse der Treuschwüre sind, die sich in mannigfacher Parallelbildung um die Hauptzeile 'the rocks melt with the sun' gruppieren. Es ist der lyrische Kern, etwa IV, 3, dieser ganzen Gruppe und das Bindeglied mit der andern Gruppe [in der Tabelle umrandet] 'Wo is this at my window'.

Das nächst Dauerhafteste ist die Anfangsstrophe mit ihrer Antwort [II, 1, XVII, 1, 2], sie enthält den Rest des eigentlichen Erzählungs- oder Handlungsmotives und schildert die Situation. Diese Strophe wird hier noch besonders gehalten, weil sie in ihrer Formulierung eine Parallele zur Schwurstrophe enthält ['if I go ten thousand miles'].

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII
4		1														
5																
6	14	} 2	3	2		3										{ 5
							} 6 (5–8)	5	3	4	6	4			12	
7																6
	1		1		1	4			1	2	2	1	2	2		1
	2								2	3	3	2	1	3		2
	6															
	13															
	15															
	16									1	1			1		8
			2													7
				1												
						1										
						2										
							1								{ 1	
															2	
							2	1			*				8	
							3								{ 5	
															6	
							4	2							{ 7	
															8	
							5	3							{ 9	
															10	
							6 (1—4)	4							11	
							7									
											4					3
											5	3				
														4		9
														5		
															4	
															13	
																4

* Der umrandete Teil fällt in den Typus: 'Who is this at my window?'

An dritter Stelle fesselt den Sänger eine ausmalende Strophe mit einem typischen Phantasiebilde aus dem Schatz der Volksliedmetaphern, die Turteltaubenstrophe [II, 16]. Diese Strophe, deren abschließende Formulierung sich gut einprägte, ist mit ihrem verbreiteten Bilde sogar verschiedentlich zur Anfangsstrophe geworden.

Ähnliche Bahnen der fortschreitenden Zersingung haben wir bei M. M. 115 gefunden, so daß der Umwandlungsprozeß bei der Zersingung eines Liedes nach bestimmten Tendenzen vor sich zu gehen scheint. Weiteres darüber in dem Schlußabschnitt dieses Kapitels.

I. Rox. Ball. vol. VII, p. 534.

4. Our shipping shall be built without the help of tree
The hardest flint shall melt, e're I prove false to thee;
And though I be inforc'd to part thy company,
My love bides indivorc'd, and shall do till I dye.
Chs. { Remember me on shore, as I thee on the main,
So keep my love in store, till I return again.
5. The fire shall freeze by kind, the snow shall flaming burn,
The rain shall turn to wind, or e're my love return . . . etc.
6. The mountains high shall fall, beneath the valleys deep,
E're I prove false at all, my promise so I'll keep etc.
7. The fish shall seem to flye, yea, the birds to fishes turn,
The sea be ever dry, and fire cease to burn,
When I prove false to thee, shall these things come to pass,
But that will never be, no, nor so never was etc.

II. Rox. Ball. VII, p. 552 [ca. 1685—1689].

1. Now fare thou well, my dearest dear, and fare thou well a while,
Altho' I go, Ill come again, if I go ten thousand mile, dear love,
If I go ten thousand mile.

2. Ten thousand mile is far, dear love, for you to come to me;
Yet I could full ten times more [move], to have thy company etc.

. . . .

6. O, cruel parents, most unkind, the cause of all my woe!
This parting, to my grief I find, will prove my overthrow.

13. Altho' I may in deserts range, my heart is linked fast;
Therefore my mind shall never change, so long as life does last.

14. Mountains and rocks on wings shall fly, and roaring billows burn,
Ere I will act disloyally, then wait for my return.

15. Love, might I have a Lord or Earl, the chief Nobility
Who would deck me with orient pearl, I'd slight them all for thee.

16. And even as the turtle dove sits cooing on a tree
For the return of her true love, so will I wait for thee.

III. A new Academy of Compliments (1777).

A ship it cannot be built, love, without the help of a tree,
And the very flint-stone shall melt, love, ere I prove false to thee.
And if I prove false to thee, my dear, the rocks shall melt in the sun,
And the fire shall freeze like ice, love, and the sea shall rage and burn.

IV. The Hornfair Garland, Nr. 1 [ca. 1770—80].

1. Altho' I go a thousand miles I vow thy face to see,
Altho' I go ten thousand miles I'll come again to thee — dear Love,
I'll come again to thee.

. . . .

2. The crow that is so black, dear love, shall change his colour white;

Before I do prove false to thee, the day shall turn to night — dear love,
The day shall turn to night.

3. The day shall turn to night, dear love, and the rocks melt with the sun,
Before that I prove false to thee, before my life be gone — dear love,
Before my life be gone.

V. Ebd. 'Six excellent new Songs', Nr. 3.

1. Farewell, my dearest dear, no longer I can stay;
For when the drums and trumpets sound, then must we march away — my dear,
Then must we march away.
. . . .

2. The seas they shall run dry and rocks melt into sands,
Then I'll love you still, my dear, when all those things are done.

VI. 'Five excellent new Songs' 1792.

Fare you well, my own true love and fare you well for a while,
And I will be sure to return back again, if I go then thousand mile'.
. . . .

VII. M. M. 403. 1797.

1. O my luve's like a red, red, rose, that's newly sprung in June,
O my luve's like the melody that's sweetly play'd in tune.

2. As fair art thou, my bonie lass, so deep in luve am I,
And I will love thee still, my dear, till a'the seas gang dry.

3. Till a'the seas gang dry, my dear, and the rocks melt wi' the sun,
I will love thee still, my dear, while the sands o' life shall run.

4. And fare thee weel, my only luve! And fare thee weel, a while!
And I will come again, my love, tho' it were ten thousand mile!

VIII. Christie: Trad. Ballad Airs. I, 224, 1876.

1. 'Oh, I will put my ship in order, and I will set her to the sea,
And I will sail to yonder harbour to see if my love will marry me.'
He sailed eastward, he sailed westward, he sailed far, far by sea and land,
By France and Flanders, Spain and Dover he sailed the world all round and round.
2. Till he came to his luve's sweet bower, it was to hear what she would say, —
'Awake, awake, ye lovely sleeper, the sun is spreading the break of day.' —
'Oh, who is this at my bower window, that speaks so lovingly to me?'
'It is your own true constant lover, that would now have some words with thee.'
. . . .
6. 'Oh are ye gone, love? are ye gone, love? Oh, are ye gone, and now left me?
I never griev'd you, nor yet deceiv'd you, but now, I fear you are slighting me.'
'The fish shall fly, love, the sea shall dry, love, the rocks shall all melt wi' the sun;
The blackbird shall give over singing, before that I return again.
7. . . . .

IX. Folk Song Soc. I, 269 [1904].

. . . .
O, where's he gone that I love best and has left me here to sigh and moan?
O I will search the wide world over, till my true love I find again.

The seas shall dry, and the fishes fly, and the rocks shall melt down wi' the sun;
The labouring man shall forget his labour the blackbird shall not sing, but mourn,
If ever I prove false to my love till once I see if he return.

X. Folk Song Soc. J. II, 55 [volkläufig].

1. Fare you well, my dear, I must be gone and leave you for a while,
And wherever I go, I will return, if I row then thousand miles — my dear,
If I row ten thousand miles.
2. Ten thousand mile is a long, long way and never will return,
You leave me here to lament and sigh, but you will not hear me mourn — my dear,
But you will not hear me mourn.
3. The rivers they never will run dry and the rocks will melt with the sun,
I'll never prove false to the girl I love, till all these things be done, my dear,
Till all these things be done.'

XI. Folk Song Soc. J. II, 57 [volkläufig].

1. O can't you see the little turtle dove setting under the mulberry tree?
See how she do mourn for her true love and I shall mourn for you[1]) — my dear.
And I shall mourn for you.
2. My mourns it is my grief I must tell, for to leave you here for a-whiles;
If I goes away I will come again, if I go ten thousand miles away,
If I go ten thousand miles.
3. Ten thousand miles it is too far, for to leave me here for a-whiles,

[1]) Reim verlangt: ye.

If I goes away I'll surely come again to all my friends
what's near, — my dear,
To all my friends what's near.
4. I s'pose the sea should never run dry, nor the rocks
melt with the sun,
And then you and I shall never part, till all our days
are done — my dear,
Till all our days are done.

XII. Folk Songs of England I, 34 [volkläufig].

1. Oh! don't you see the turtle dove setting under the
yonder tree,
Lamenting for her own true love? And I will mourn
for thee — my dear,
And I will mourn for thee.
2. If you must suffer grief and pain, 'tis but for a little
while;
For, though I go away, I'll return again, if I row ten
thousand mile — me dear,
If I row ten thousand mile.
3. Ten thousand mile is very far, for me to bide alone
With a heavy, heavy sigh, and a bitter, bitter cry, no
one to hear my moan — my dear,
No one to hear my moan.
4. I may not stay your grievous moan, your pain I may
not ease;
Yet I will love but thee alone; till a the streams run
from the seas — my dear,
Till the streams run from the seas.
5. The tides shall cease to beat the shore, the stars fall
from the sky,
Yet I will love thee more and more, until the day I
die — my dear,
Until the day I die,
6. Then let the seas run dry, sweetheart, the rocks melt
with the sun,

Yet here I will stay, nor ever from thee part, till all
my days are done — my dear,
Till all my days are done.

XIII. Folk Songs from Somerset, 2nd series 1905, p. 27 [volkläufig].

1. O fare you well my true, true love, and fare you well
for a while:
But wherever I go, I will return, if I go ten thousand
mile, my dear,
If I row ten thousand mile.
2. Ten thousand mile is a long, long way; you never will
return;
You will leave me here, to lament and sigh, but you will
not hear me mourn — my dear,
But you will not hear me mourn.
3. To hear you mourn I cannot bear, I cannot hear you
sigh;
But I never shall prove false to thee, till the stars fall
from the sky, my dear,
Till the stars fall from the sky.
4. The rivers they shall all run dry, the rocks melt with
the sun;
But still I'll not prove false to thee, though all these
things be done — my dear,
Though all these things be done.

XIV. Folk Song Soc. J. III, 86 [volkläufig].

1. Ten thousand miles is a long ways away to leave me
here alone,
With a heavy, heavy sigh and a bitter, bitter cry, no
one to hear my moan — my dear,
No one to hear my moan.
2. My moan, my dear, you cannot hear, nor my pain you
cannot ease,
But if I should go away, I'll return to you again, though I
row ten thousand miles — my dear.
Though I row ten thousand miles.

XV. Folk Song Soc. J. III, 86 [volkläufig].

1. Oh! don't you see that little turtle dove, sitting under
   the yonder tree?
   Lamenting for her own true love, and so shall I for
   thee — my dear,
   And so shall I for thee.
2. Supposing I was to go ten thousands of miles through
   France, Scotland and Spain?
   She said: 'My heart will never be at rest, till I've seen
   your face again — my dear,
   Till I've seen your face again.
3. Ten thousands of miles, 'tis a very long distance, that
   from you I must go,
   Where there's many a dark and a dismal night, and
   the stormy winds do blow — my dear.
   And the stormy winds do blow.
4. Why don't you say you remember me, and speak by
   me as you find,
   And not let your mind be like the weather-cocks that
   change by the weather and the wind — my dear,
   That change by the weather and the wind.
5. [1]) Your red and rosy cheeks and your smiling looks,
   are exposed to the weather and the wind.
   Give to me one kiss of our sweet lips, where you've
   had scores of mine — my dear,
   Where you've had scores of mine.

XVI. Folk Song of the North East, LIV [volkläufig].

1. I will set my good ship in order, and I will sail upon
   the sea.
   I'll sail far over yonder border to see if my lovie minds
   on me.
2. He sailed east, he sailed west, and he sailed far, far
   seekin' land',
   Until he came to his true love's window and rapped
   loudly and would be in.

. . . .

1) p. 87: 'an extra verse by Mr. White'.

12. The fish may fly, and the seas go dry, and the rocks
may melter down wi' the sun.
The working men may forget their labour, before that
I do again return.
. . . .

XVII. Folk Song Soc. J. IV, 289 [volkläufig].

1. Fare you well, my joy and heart's delight, I'll leave
you for a while;
If I go away I'll come again, if I go ten thousand mile —
my dear,
If I go ten thousand mile.
2. Ten thousand miles, it is so far to leave me here alone.
Whilst I may lie, lament and cry, and thou cannot
hear my moan — my dear,
And thou cannot hear my moan.
3. Thy moans, my dear I cannot hear, thyself I cannot ease,
If I go away, I'll come again, then all my friends are
pleased — my dear,
Then all my friends are pleased.
4. Suppose my friends shall never get pleased and look
with angry eye;
Then you and I will never, never part, until the seas
run dry — my dear,
Until the seas run dry.
5. Suppose the seas should never run dry, nor the rocks
melt with the sun;
Then you and I will never, never part, until those things
are done — my dear,
Until those things are done.
6. Suppose those things should never come to pass as long
as we both shall live;
And you and I will never, never part, till we both lie
in our graves — my dear,
Till we both lie in our graves.
7. The crow that flies so very high shall change his colour
to white,

If ever I prove false to my own hearts delight, bright day shall turn to night — my dear,
Bright day shall turn to night.

8. Don't you see that milk-white dove, how she sits on yonder spray?
How she laments for her true love, as I lament for thee — my dear,
As I lament for thee.

9. You may call to me when you see me not and speak by me as you find;
For I'm not like that weather-cock that changes with the wind — brave boys,
That changes with the wind.

473. Auld King Coul.

I. Useful Transactions, Nr. VI, nach Chappell: 'Pop. Music' II, 172/73.)
II. New Lyrics by Badcock, ca. 1720.
III. H. 1776, II, 183–85.
IV. M. M. 473.
V. Halliwell: Nursery Rhymes of England [Percy Soc. IV], p. 63.
VI. Ebenda p. 179, 1.
VII. „ p. 179, 2.
VIII. Scottish Students Song Book 1891, p. 242.
IX. „ „ „ „ 1891, p. 225.
X. English County Songs, p. 20, 1893.
XI. Ford: Vagabond Songs and Ballads I, 167, 1899.
XII. Mason: Nursery Rhymes, 7.
XIII. Notes and Queries 10, X, 510.

Die M. M.-Fassung [IV] dieses vielverbreiteten 'nursery rhyme' zeigt einen jener 'cumulative songs' [vgl. C. J. Sharp: English Folk Songs, some Conclusions, London 1907, p. 99], wie sie als Geselligkeitslieder häufiger in der Volkspoesie zu finden sind. Nach der Strophe mit dem führenden Motiv wird vom folgenden Sänger im gleichen Rahmen eine Parallelstrophe gebaut und der Refrain,

immer um die vorausgehenden Refrains verlängert, im Chor zeilenweise rückwärts abgesungen.

IV (M. M. 473) wurde von B. geliefert [Stenhouse p. 417] und ist entweder eine selbständige Aufzeichnung oder — wahrscheinlich — nur eine Redaktion von III in H.'s Coll. 1776, II, 183. 'I have met with many different sets of the tune and words, but these appear to me to be the best.' [B. in Hecht, 310.] Die bisher älteste gedruckte Fassung [I] dieses Liedes zitiert Chappell, 'Old English popular Music', N. A. London usw. 1893, II, 173, wo auch über historische Beziehungen dieses Fabelkönigs 'Old King Coul' berichtet wird. Sie stammt aus den 'Useful Transactions', Nr. 6 des Dr. William King, geb. 1663, 'but he mixes them up with those 'Four and twenty Fiddlers all of a Row''. In der Tat ist hier bereits eine Vermischung mit einem anderen populären Motiv eingetreten, das, wie die nächsten Fassungen zeigen, sehr gern andere Verbindungen eingegangen ist. 'The Vocal Miscellany', 3rd Ed. London 1738, I, p. 313, hat eine Fassung der 'Four and twenty Fiddlers', welche die Verwandtschaft mit den von King zitierten Versen wie mit der Museumsfassung zeigt:

1. Four and twenty fiddlers all in a row,
   And there was fiddle, fiddle, and twice fiddle, fiddle,
   'Cause it is my lady's birthday:
   There we keep holiday,
   We come for to be merry.
2. Four and twenty drummers all in a row,
   And there was rub a dub, rub, rub, rub,
   And there was fiddle, fiddle etc. etc.

Die Beziehung zum 'Old King Coul' hat, wie Fassung I zeigt, also bereits im 17. Jh. bestanden.

Halliwell hat in seinen meist 'traditional' aufgezeichneten 'Nursery Rhymes of England' [Percy Soc. IV, p. 63 u. 179] drei charakteristische Varianten. Die erste [V] p. 63, LXXXVII ist eine Variante der üblichen ersten Strophen III, 1, IV, 1. Die zweite [VI] — satirischer — hat aus

den 'fiddlers three' der ersten Strophe einen 'Irishman, Scot and Welshman' gemacht, 'and all were rogues, I wot'. Die dritte Fassung endlich [VII l. c. p. 179] hat diese drei Nationaltypen aus der englischen Fassung VI in eine in Schottland beliebte (IX) unpolitische Form übergeführt, indem sie daraus den 'miller, weaver, and tailor' machte, wodurch dann auch die Schlußstrophe sich entsprechend wandeln mußte. In dieser Fassung ist nun eine merkwürdige neue Vermischung eingetreten, auf die L. Eckenstein, 'Comparative Studies in Nursery Rhymes', London 1906, p. 17 aufmerksam gemacht hat. Badcocks 'New Lyrics', ca. 1720, zeigen nämlich ein Lied: 'When Arthur first in Court began' [= II], dessen erste Zeile aus Percy als der Anfang des 'Sir Lancelot du Lake' bekannt ist. Hier finden wir die erste Aufzeichnung der Strophen VI, 2, 3, aber auf King Arthur bezogen. Die englische Arthur-Spottfassung ist der Überlieferung nach also anscheinend älter als die Fassung VII. 'King Coul' und 'King Arthur' haben hier später den Platz getauscht.

Stenhouse 417 zitiert 'Hector Boetius as translated by Bellendyne', der von einem sagenhaften Fyn Mc. Coule berichtet: 'of quhom ar mony vulgar fabyllis amang us, nocht unlyke to thir fabyllis that ar reherait of Kyng Arthure.'

'Scottish Student's Song Book' hat neben der alten King Coul-Fassung [VIII] p. 242, noch p. 225 eine Dorsetshire Ballad [IX], deren drei letzte Strophen VII, 2, 3, 4 entsprechen, mit einer neuen Arthurstrophe als Beginn, in der die drei 'serving men' zu seinen drei Söhnen gewandelt erscheinen:

'And he kick'd them to the door,
Because they would not sing.'

X. 'English County Songs' [L. E. Broadwood and J. A. Fuller Maitland, London 1893, p. 20] bieten eine volkläufige Variante des Typus IX. — X, XI, XII, XIII sind Variationen zur Hauptstrophe III, 1, IV, 1. XI. Ford I, 167: — 'often heard song' — hat als Neuerung die 'sons of

harmony'. Im Schlußverse von XII [Mason: Nursery Rhymes 7, nach dem mündlichen Vortrag aufgezeichnete Northumberland-Variante] hat King Cole die Stelle der 'sweet Marjorie' von III und IV eingenommen.

XIII. [Notes and Queries 1908, 10. X 510] zeigt einen neuen klangmalenden Refrain zu den 'o' der 'cobblers': 'Bore a hole in the sole, said the cobbler' usw.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
1		1	1	1	1	1	1			1	1	1
	1											
	2			2				[1]	[1]			
	3			3								
	4											
		2	2									
		3	3									
		4	4									
		5	5									
						2		2	2			
						3		3	3			
						4		4	4			
								Chs.	Chs.			Chs.

Die drei Gruppen, die sich in gewissen Wanderstrophen berühren, werden aus der Tabelle deutlich: 1) die 'Old King Coul'-Strophe III, 1, welche mit Ausnahme von II, IX, X durchgeht und ihrerseits wieder den fortsetzenden Anhang III, IV haben kann. 2) Die King Arthur-Ballade II, die bei VI auf King Coul übertragen ist. Hierzu VII, IX, X die unpolitischen Parallelfassungen mit volkstümlich beliebten Spottversen auf Handwerksstände. Diese Strophen sind 3) vom 'King Coul' VII in IX und X zu einer umgeformten, doch II, 1 und III, 1 verwandten Arthurstrophe übergegangen. Es ist einer der interessantesten Fälle von Übertragung und Umdeutung.

Das gesamte Versmaterial dieser Gruppen bewegt sich noch heute in lebendigen Parallelen durch Kinderreime etc. Neubildungen zur 'King Coul'-Strophe sind häufig, cf. Frank B. Ogilvie: '200 Old-Time Songs', New York 1892, Nr. 24. Zu den Aufzählungen in VII, IX, X finden sich Parallelen aus Kinderreimen bei Chambers: 'Popular Rhymes of Scotland' 1816 [Neudruck, undatiert p. 20] 'the children enumerating the fingers':

'This is the man that brak the barn,
This is the man that stealt the corn,
This is the man that ran awa',
This is the man that tell't a',
And puir Pirly Winkie paid for a', paid for a'. etc.

Volkläufige Variante s. Gregor: Folk Lore of the North East of Scotland, p. 15.

'Thumbkin brak the barn,
Lickpot stealt the corn,
Langman carried it awa,
Berrybarn stood and saw,
Wee Pirly Winkie paid for a.'

Chambers l. c. p. 288, 'The Netherbow' hat noch zu den 'Four and twenty Fiddlers' eine auch mit den genannten Fassungen in der Verspottung des Standes verwandte Version über die 'weavers'. Wir befinden uns also mit dieser Gruppe auf einem vollkommen fließenden Gebiet der Volkspoesie, wo ein Inhaltsmoment seine konservierende Wirkung kaum mehr ausübt: dem Nursery Rhyme, und sicherlich würde ein vollständigeres Material noch weit mehr Vermischungen mit anderen Gruppen zeigen.

Die Einleitungsstrophe vom 'Old King Coul' hat als der Kern des Ganzen zu gelten. Ihr Eingang ist einem berühmten Carol verwandt: 'The Cherry-tree Carol,' Child II, 54:

'Joseph was an old man,
And an old man was he.'

563. In you Garden fine and gay.

I. Rox. I, p. 277 (Strophe 4) 1646—74.
II. Logan: A Pedlars Pack, 336.
III. M. M. 563.
IV. Christie: Trad. Ballad Airs 1877, I, 227.
V. Songs of the West, 1905, p. 177.
VI. Folk Songs from Somerset, 3rd series, 1906, p. 32/33.

Die Fassung des M. M. (III) ist mit der Melodie nach dem zersungenen Vortrage von J.'s Vater durch Anderson, J.'s literarischem Helfer beim letzten Bande, aufgezeichnet worden. Der alte J. behauptete, daß das Lied schon in seiner Jugend als alt gegolten hätte.

Das ist richtig. Die ältesten Zeugnisse sind Rox.-Balladen des 17. Jahrhunderts.

I. Rox. I, p. 277. Martin Parker's 'The distressed Virgin or the false Youngman and the constant Maid etc.' Gedruckt zwischen 1646 und 1674 für F. Coules [vgl. l. c. p. 276]. Strophe 4 dieses langatmigen Machwerks fällt aus dem Übrigen vollkommen heraus. Es ist nachher die lyrische Kernstrophe dieser Gruppe M. M. 563, eine volkläufig-internationale Volksliedstrophe und uns aus dem Goetheschen 'Heideröslein' vertraut:

4. I put my finger into the bush,
thinking the sweetest rose to find,
I prickt my finger to the bone,
And yet I left the rose behind.

If roses be such prickling flowers,
they must be gathered when th'are green:
but she, that loves an unkind love,
alas! she rowes against the streame.

S. Baring Gould [Songs of the West 1905, Anhang p. 24] ist wohl im Recht mit seiner Ansicht, daß Parker wahrscheinlich diese poetischen Zeilen aus einer früheren Dichtung übernommen habe. Vielleicht liegt sogar schon Entnahme aus volkläufiger Dichtung vor.

Eine andere Rox.-Ballade II, p. 95, 'The Maidens Complaint of her Love's Inconstancy', aus der Zeit Jakobs I. hat bei ganz ähnlichem Gegenstand und Tonfall eine andere Strophe der vorliegenden Gruppe [II, 5]:

5. Shall I be bound, that may be free?
Shall I love them, that love not me?
Why should I thus seem to complaine?
I see I cannot him obtaine.
Which makes me sigh, and sob and weepe
To see, that men no faith can keepe.

Damit wäre das Zeugnis für das Leben dieses Liedes noch weiter bis in den ersten Teil des 17. Jh. hinausgeschoben. Diese Rox.-Ballade 'to a delicate new tune' hat einen sangbaren volkstümlichen Charakter und könnte bereits nach volkstümlichen Versen gemodelt sein.

II. Logan: 'A Pedlars Pack', p. 336: 'from a chap copy of "Four excellent new Songs 1. The Captain's Frolic, 2. Picking Lilies, 3. The distressed Sailors on the Rocks of Scylla, 4. The generous Gentleman", ca. 1782.' Nr. 2 hieraus ist die erste zugängliche Fixierung des Museumsliedes in einer vollständigen Fassung. Da sämtliche Strophen irgendwie später volkläufig weiterleben, wird diese chap-copy möglicherweise ebenfalls aus volkläufiger Quelle schöpfen.

III. M. M. 563 enthält nur drei Strophen von II, mit einem nur hier auftretenden Eingang.

IV. Christie: Traditional Ballad Airs 1877, I, 227. 'The Ballad 'The prickly Rose' was long sung, in the counties of Aberdeen and Banff, to scraps of the air here given'. J. hat eine andere Melodie im M. M. Die Strophen bei II treten hier mit geringen Varianten aber umgruppiert auf.

V. Songs of the West, ed. S. Baring Gould 1905, p. 177/88. Diese Fassung wurde volkläufig in Saint Enoder, Cornwall, aufgezeichnet. Ein zweites Mal wird sie in einer Dartmore-Fassung bezeugt und endlich noch einmal in der

Gegend von Tavistock, beidemal ebenfalls volkläufig angetroffen. Die beiden ersten Zeilen von V, 6 klingen sehr ähnlich zweien anderen aus englischer Volksdichtung, etwa bei Joyce, 'Irish Folk Music, p. 237: 'Shule aroon', Strophe 4: 'I wish, I wish, I wish in vain, I wish I had my heart again', deren typischer Tonfall sich in anderen volkläufigen Fassungen, z. B. Folk Song Soc. J. III, 27. 4 in der Form 'I wished, I wished, I wished in vain, I wished, I'd be a maid again' wieder findet.

VI. Folk Songs from Somerset, 3rd series 32. 'Words and air from Mrs. Cox, of High Ham. I have noted this song in Somerset five times tune and words varying considerably.' [l. c. Anhang, p. 76.]

Die beiden Fassungen V und VI bringen einen der charakteristischsten Fälle von Aufnahme von Wanderstrophen, diesmal aus dem Reich der Volksballade. Es sind die Strophen V, 3 und 6; VI, 4 und 6 und gehören zur schottischen Ballade 'Waly, Waly' [Child, IV, 90 ff., Jamie Douglas]. Wie in der Fassung VI sich nach der alten Strophe 3 — im Rhythmus und Gedanken ihr aufs innigste verwandt — fast unmerklich die Strophe der alten Ballade [Child IV, p. 101, J 3] und ebenso am Schluß von V sich eine Strophe aus der Fassung R.'s [T. T. M. Child IV, 92 a, 3] einstellt, ist einer der besten Fälle für die Wanderstrophentechnik der Volkspoesie. Die Fassung VI hat als Schlußstrophe eine andere Strophe der Ballade Jamie Douglas [Child IV, 90 ff. a 3; J 2].

S. Baring Gould (l. c. p. 24) zitiert noch die mir nicht zugängliche Fassung in 'The wandering Lover's Garland', ca. 1730, welche zwei Strophen seiner Fassung innerhalb einer anderen Ballade enthalten. Bei diesem bisher über 250 Jahre hin verfolgbaren Liede besteht also bereits eine starke Tendenz der Auflösung und Aufnahme fremder Bilder und Ideen bei einer starken Hinneigung zu lyrischen Momenten der Volksballade. Ob nun die Ballade aus der Lyrik ihre Anleihen macht für Stimmungsschilderung oder

umgekehrt, ließ sich bisher nicht feststellen, es müßte dies vor einem weiteren Balladen-Material untersucht werden.

I	II	III	IV	V	VI
	1	1	1	4	2
	2	2			
	3		4 (1–4)	2	
	4		3	1	5
	5				
4	6	3	2	5	3
	7				
	8		4 (5–8)		
				3	4
				6	
					1
					6

Die fortschreitende Zersingung stellt sich in der Tabelle deutlich dar. Von den neu hinzutretenden Versen ist nur VI, 1 in andere Volkslyrik oder -ballade noch nicht identifiziert, die übrigen Neuaufnahmen gehören 'Jamie Douglas' an. Es ist in Übereinstimmung mit den übrigen Tabellen bezeichnend, daß die in allen Fassungen besterhaltene, und in der ersten Druckaufzeichnung bereits scheinbar herrenlose Strophe II, 6, die 'Heideröslein'-Strophe sich als lyrische Kernstrophe der ganzen Gruppe darstellt, wieder weil es ein sinnfälliges poetisches Stimmungsbild in einer abschließenden Formulierung ist. Hierum gruppiert sich das ganze Lied, gewissermaßen wie daraus in Parallelbildungen entwickelt, nachdem die Situation in diesem Bilde sich verdichtet hatte. Daneben hält sich der alte Eingang II, 1 gut, wenn er auch später in eine andere Position [V, 4; VI, 2] gedrängt wird. Was hier konserviert, ist daher wohl nicht die Eingangsstellung, sondern das darin enthaltene Handlungs- bezw. Situationsmoment, das überall neben dem lyrischen Kern bisher fest war.

An dritter Stelle an Festigkeit steht II, 4. Es ist wieder ein charakteristisches Phantasiebild als Vergleich [vgl. M. M. 403].

581. As I lay on my Bed on a Night.

I. Rox. VI, 207.
II. The Buff's Garland.
III. M. M. 581.
IV. Folk-Song-Soc. J. III, 79.
V. Folk-Song-Soc. J. III, 78.

Ein in volkstümlicher und echter Volkspoesie sehr verbreiteter Typus: der Liebhaber zur Nacht an der Tür der Geliebten, mit zahllosen Variationen in selbständigen Gruppen. Wir berührten ihn bereits bei den Fassungen VIII und XVI zu M. M. 403, Nr. 311, 337 und 432 sind weitere Beispiele dafür. Vgl. auch Rox. VI, 193—215; C. E. III, 375 ff., Chappell, 'Popular Music' I, 146 ff.

I. Die hier vorliegende besondere Fassung des Typus mit seinen typischen Wandlungen konnte zuerst in einer Rox.-Ballade, VI, p. 207, etwa um 1770 nachgewiesen werden. 'This being a Rox. Ballad, although printed at a very late date, far on in the 18th century, and a debased imitation of 'Go from my Window, Love, go!'

II. Aus etwa der gleichen Zeit zitiert Ritter: 'Burnsiana', Archiv 117 (1906), p. 54: 'A new Song called the Maids Love to her Sweet-heart' aus 'The Buff's Garland' (Brit. Mus. 11621 c. 7, Nr. 22), laut Katalog 1770 (?). Diese Version scheint die nächste Verwandte der durch B. [Stenhouse 498] mit der Melodie entdeckten Fassung M. M. 581 zu sein.

III. Nach Dick, R. B. 501 ist ein Manuskript von B. hierzu nicht vorhanden. Die Frage nach dem Anteil B.'s an dieser Fassung ist daher aktenmäßig nicht zu entscheiden. Seine drei Strophen finden sich mit Varianten vorher in der Bänkelsängerballade und leben volkläufig weiter IV (1—3). B. kann also höchstens überarbeitet und

geglättet haben. Stenhouse 498 weist, um das Alter dieses Typus zu belegen, auf Wedderburnes 'Ane compendious Booke of godly and spirituall Songs' 1549, in der wir als Anklang an ältere volkstümliche Verse die Zeilen finden:

Who is at my window, who, who?
Go from my window, goe, goe.
Who callis there, so like a stranger?
Go from my window, go —.

Weiteres zur Geschichte des Typus s. Dick, R. B. 501.

IV. Folk Song Soc. J. III, 79 'sung by Mr. House, at Beaminster, June 1906.' Eine volkläufige Fassung, in der noch eine Reihe von Momenten der Rox.-Ballade weiterlebt. In Ford's 'Vagabond Songs' I, 92 findet sich eine Version eines anderen Typus dieser Gruppe, deren Strophe 3

'my dad and mam are fast asleep,
my brother's up and with the sheep'

deutliche Anklänge an IV, 4 zeigt. Die Situationen, Reden und Gegenreden, dieses weitverzweigten Typus haben so vollkommen typische Wendung angenommen, daß sie in verwandten Gruppen unabhängig sich einstellen. Sie gehören zur Situation eines 'Fensterln'-Liedes.

V. Folk Song Soc. J. III, 78 ff. 'sung by Mrs. Russell at Upway, Feb. 1907.' In dieser Fassung zeigt sich in der Antwort des Mädchens wieder ein Moment einer anderen Reihe, in denen die argwöhnenden Eltern durch ausweichende Antworten und schwankhafte Täuschungen über die nächtliche Ruhestörung beschwichtigt werden.

Am besten (siehe nebenstehende Tabelle) hielt sich der Eingang als Träger der Situation. Die besondere Formulierung dieser Strophe, etwa IV, 1

One night, as I lay on my bed
I dreamed about a pretty maid,
I was so oppressed, I could take no rest,
Love did torment me so,
So away to my true love I did go —

ist überhaupt das stärkste Charakteristikum dieser Gruppe innerhalb des ganzen Typus; wogegen Strophe 2 sich verhältnismäßig fest gehalten hat, weil sie den gemeinsamen Zug des ganzen Motivs darstellt, ein internationales Volksliedmotiv: Der Liebhaber am Fenster der Geliebten nachts um Einlaß bittend I, IV, auch II mit der stereotypen Motivierung: 'denn es ist bitter kalt.'

I	II	III	IV	V
1	1	1	1	1
2	2	2	2	
3		3	3	
4	3		4	
5	5		5	
6				
7				
8				[2]
	4			

Anhang.

Unsichere Stücke des M. M.

Eine Reihe von Museumsliedern, bei denen die Aufnahme in den Schatz der volkläufigen Lieder aus dem zur Verfügung stehenden Material nicht erwiesen werden konnte, wohl aber Anzeichen literarhistorischer oder stilistischer Art diese Möglichkeit andeuten, werden hier kurz aufgeführt und einer umfassenderen Untersuchung empfohlen.

M. M. 165. 'The Ploughman'.

I. H. II, 144. II. M. M. 165 [Fassung von B.]. III. G. Greig: Folk Songs of the North East LXV, 2. IV. G. Greig ebd. LXV, The Braes o' Broo.

Vgl. den verwandten Typus Rox. VII, p. 818; und zu II B.'s Sonderfassung in 'Merry Muses of Caledonia', zitiert bei J. S. Farmer: Merry Songs and Ballads 1897, Vol. I, p. 269. Greig bezeugt zu III 'two or three records of the ballad . . . and the range of variations in the copies is not particularly wide.' Wahrscheinlich hier literarische Bänkelsängerüberlieferung. IV (ebd.) 'This is a popular song. There is a good deal of difference in the versions which one gets . . . sung to different tunes'. Cunningham's Fassung [The Songs of Scotland II, 322] ist unglaubwürdig.

Fassung III stellt außerdem die Verbindung her zwischen B.'s M. M. 165 und seiner Version M. M. 361 'The Collier Laddie'. I. M. M. 361; II. Buchan (in Hogg and Motherwell's collection 1834 vgl. C. E. III, 383]; III. Greig: Folk Songs of the North East LXV, 2. III, Strophe 1 u. 2 haben Anklänge an Volksballade [vgl. Child, IV, 271, A 11, 12, 13; 272 B 16].

M. M. 155, 'Where Helen lies.'

I. Rox. VIII, b, 872. II. Poetical Legends 1776 [J. Tait]; III. M. M. 155, Fassung von B.; IV. H., Ausgabe 1791, Neudruck, Anhang p. 35; V. Ritson: Scotish Songs 1794, I, 146; VI. Sinclair: Statistical Account of Scotland 1794; XIII, 275; VII. Gentleman's Magazine 1797, p. 293 [cf. Scott, 'Ministrelsy of the Scottish Border', ed. Henderson, 1902, III, 120]; VIII. Ebd. 114—128 [Glenriddel Mss. Coll.: a) Clapperton's, b) Henderson's copy]; IX. Stenhouse 143; X. C. K. Sharpe: Add. Ill. *210. Cf. Archiv, Band 128 (1912), p. 79 und Dick: R. B. 497—99. Es liegt Überlieferung in zwei verschiedenen Zweigen vor. Die zahlreichen Varianten geben kein sicheres Bild, ob volkläufige Zersingung vorliegt; verdächtig bei der um 1800 großen Beliebtheit ist, daß seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts keine 'traditional version' mehr aufgezeichnet zu sein scheint. Daher wohl auch — obwohl eine Ballade — nicht von Child behandelt.

M. M. 348. 'As I was wandering.'

I. H. II, 165; II. M. M. 348; III. Chambers, Scottish Songs 161 'taken down from recitation' (?). Die Verse im M. M. wurden von B. überbracht; vgl. Hecht, p. 294.

M. M. 362. 'The Shepherd's Wife.'

I. H. II, 182; II. H. MSS., I, 61 a, II, 52 b = Hecht, 163 und 166; III. M. M. 362 in B.'s Fassung; IV. Folk-Song-Soc. J. III, 122, 1906. Chambers; 'Songs prior to B.', p. 402, gibt eine wertlose Aufpolierung. IV, nach dem gesungenen Vortrage aufgezeichnet, beweist das Nachleben dieses primitiven Liedes, das vielleicht ein Tanzspiel begleitete (Folk Song Soc. J. III, 125). Diese eine 'traditional version' genügt hier noch nicht, um Volkläufigkeit zu erweisen, da nach dem Charakter des Liedes auch eine Fassung einer auswendig gelernten Bänkelsängerballade vorliegen könnte. Vgl. M. M. 45 und Folk Song Soc. J. II, 215, wo zwei gesungene Fassungen von R.'s 'Tarry Woo'

[T. T. M. vol. IV, M. M. 45] aus neuester Zeit bezeugt werden, ohne daß damit wirkliche Volkläufigkeit erwiesen wäre.

M. M. 416. 'The auld Man.'

Zwei Gruppen A, I. Orpheus Caledonius 1733, I, 102; II. M. M. 134 (H. II, 33; T. T. M. I, 121). B, I. M. M. 416; II. Bell: 'Early Ballads and Songs' 1889, p. 457; III. Ford: 'Vagabond Songs and Ballads', 1899, I, 142; IV. Mason; 'Nursery Rhymes', London 1908, p. 33. Cunningham, 'Songs of Scotland' III, 43 (unglaubwürdig) zitiert weitere Variante.

Gruppe A ist Bänkelsänger-Kunstfassung,

Gruppe B könnte auf volkläufige Parallele zurückgehen. Steigende Neigung zu komischen Parallelstrophen, am stärksten in B IV.

M. M. 437. 'The Rowin't in her Apron.'

I. M. M. 437, Fragment von B. geliefert. II. Songs of the West, ed. S. Baring Gould, London 1905, Anhang II, Note zu Nr. 36 zitiert ein Fragment, das volkläufige Variante sein könnte. Anklänge an Volksballaden. Vgl. 'The Laird of Drum'.

M. M. 440. 'Tibbie Fowler.'

I. H. II 223; II. Hecht p. 174; III. M. M. 440 = B.'s Fassung nach I und II; IV. Veitch, 'History and Poetry of the Scottish Border' II, 237 'The Ballad of Mossfennan; or the Logan Lee', aus dem mündlichen Vortrag, mit Varianten. V. Chambers 'Popular Rhymes of Scotland' 392, 245 (Lanarkshire-rhyme on marriage), vgl. Notes and Queries 4, VI, 388.

M. M. 547. 'He's dear to me'.

'Printed ca. 1796 as a single sheet song', hat Volkslied-charakter und Anklänge.

M. M. 594. 'O gin my Love were yon red Rose.'

Aus H. entnommen. Bisher zwei Gruppen gefunden.

A, I u. II, Hecht p. 98/281, 2 Fassungen. III. Joyce: Old Irish Folk Music and Songs, p. 215 ('from memory').

B, I; Folk Song Soc. J. I, 190; II. Folk Song Soc. J. I, 25. Gruppe B zeigt Verwandtschaft mit den Zeilen 1—4 in A, I. Diese Verse — die schon in A, II zu Parallelstrophen führen, was in den Fassungen der Gruppe B sich immer mehr verstärkt — scheinen Wanderstrophen geworden zu sein. Zu Gruppe B vgl. das Thema 'Thyme and Rue' in den Aufzeichnungen der Folk Song Soc.

Vollständigkeit in der Behandlung des Volksgutes im M. M. kann natürlich mit den Angaben dieses Kapitels nicht erreicht werden. Es kam in erster Linie darauf an, sicheres volkläufiges Material zur Beobachtung der Variantenbewegung und als erste Grundlage einer Stiluntersuchung zusammen zu stellen.

Zusammenfassung: Ergebnisse der Variantenvergleichung.

Erst die Variantenvergleichung des sicher volkläufigen Materials kann Aufschlüsse über genetische und formale Fragen des Volksliedes geben. Wir haben im zweiten Kapitel die ganze Variantenfrage als eine Formfrage bezeichnet, und können nun, nachdem wir das Material der Vergleichung erschlossen haben, eine Beantwortung der Fragen versuchen, wie sich Form und Stoff in der beobachteten Volkslyrik zueinander verhalten, wie die Bahnen der Variantenbewegung aus diesem Verhältnis sich darstellen. Daran hat sich dann als letztes (Kap. IV) die Frage nach der rein stilistischen Form der Stoffbewältigung zu schließen.

Was liegt dieser Vergleichung als Begriff der 'Variante' zu Grunde? Es ist nicht die Wiederholung eines gleichen Stoffes, der dichterisch bewältigt werden soll, sondern es ist die in aller Freiheit gedächtnismäßiger Überlieferung aufgenommene sprachliche Gleichform, in der ein Bild oder ein Gedanke p r ä g n a n t e F o r m gewonnen hat, die das Wesentliche der volkläufigen Variante bestimmt. Nicht der Stoff ist also der Ausgangspunkt für die Vergleichung, auch nicht für den reproduzierend produktiven Volksliedsänger, sondern der nackte, sprachlich lyrische Ausdruck, der sich

oft herrisch in den stofflichen Gehalt hineindrängt, weil er dem Volke gefällt und ihm erschöpfend für irgend ein Motiv erscheint. Es ist also nicht eigentlich das inhaltliche Thema solcher Strophen, das lyrische Expansion hervorruft, sondern es ist in erster Linie die rein sprachliche Form, die variantenbildend wirkt.

'A certain happy arrangement of some Scotch syllables' nennt sehr glücklich einmal B. [Sc.-D. IV. 93] den lebendigen Kern vieler seiner Heimatlieder. Erst diese wieder aufgenommene, doch frei behandelte sprachliche Gleichform macht eine wirkliche Variante aus, nicht das vielleicht hundertfach behandelte Thema. Die Verwandtschaft der Varianten ist keine stofflich-logische, sondern eine naiv-sinnliche und beruht einmal auf dem 'Kommunismus' aller Volksliedersinger an ihrem Liederschatz, andererseits in dem Prinzip der größten Einfachheit und Sparsamkeit in der Ausprägung des typischen Bilder- und Ideenschatzes der Volkspoesie. Die Volksdichtung arbeitet thematisch und formell mit 'commonplaces', ausgeprägten formelhaften Wendungen und Bildern, mit fertigen Klischees.

Daher erklärt sich auch die merkwürdige Erscheinung der Wanderstrophen, die in der Kunstdichtung uns heute als ein Unding erscheinen muß, und auch in der Tat den wesentlichen Unterschied aufdeckt. Der Kunstdichter will eine individuelle Bewältigung eines vielleicht durchaus als Allgemeingut empfundenen Stoffes, der Volksliedsänger hat kein Autorenbewußtsein. Das Auftreten der Wanderstrophe bedeutet einen sicheren Beweis für das Aufgeben des Individualcharakters einer Dichtung und einen wichtigen Schritt für ihre Aufnahme in den Schatz der Volkspoesie. Ein dem Sänger als endgültig erscheinender, vertrauter sprachlicher Ausdruck, 'a happy arrangement of some ... syllables', wird immer wieder herangezogen, sobald eine ähnliche Situation oder Stimmung sich einstellt und treibt dann auch selber neue Keime. Das kann bis zur geschlossenen Verwendung ganzer, ja sogar [M. M. 152] mehrerer Strophen gehen.

Da wir am Anfang der Reihe mehrfach eine langweilig Schritt für Schritt den Inhalt erzählende Bänkelsängerballade [etwa M. M. 372] haben, ist die Art, wie die Volkslyrik im Laufe der fortschreitenden Volkläufigkeit mit dem Stoff umgeht, ziemlich gut zu beobachten. Der fortschreitende Prozeß der Volkläufigkeit geht auf die Vernichtung des Allzulogischen, des rein Stofflichen mit seiner zwingend wirkenden inhaltlichen Struktur und des Abstrakten. Für den Volksliedsänger ist diese Wirkung des Stoffes als solcher vernichtet, wenn er Allgemeingut geworden ist. Das volkläufige Lied setzt ihn dann innerlich bei den Zuhörern voraus und will ihn gar nicht mehr darstellen. Die Situationen, das Abbild der eigenen Lage und Empfindungen sind dem Volksliedsänger das Wichtige, nicht der Inhalt.

Diesen Prozeß der Stoffumwandlung, der durch sämtliche anderen Fälle gestützt ist, erklärt so manche als Einzelversion unverständliche Variante, die der Sänger kaum als Fragment betrachtet haben mag, dessen logische Struktur uns aber oft durch die Vergleichung der übrigen Varianten überhaupt erst klar wird. Der Sänger setzte den Allgemeingut gewordenen Stoff eben bei seiner Umgebung als bekannt voraus. Die Situationen und Stimmungen, nicht die logisch gegliederte Handlung sind sein Gegenstand. Hierbei ist aber eine Einschränkung zu machen.

Das nur Stoffliche wird zwar in den untersuchten Liedern nach Möglichkeit vernichtet, aber nur soweit es den allzu logischen Zwang der Erzählung betrifft. Das Logische des Stoffes verschwindet hinter dem Sinnlichen einzelner Teile, die logische Folge wird aufgehoben. Die Situation der Erzählung aber wird nach Möglichkeit gehalten oder gar erst geschaffen. Wie die Entwicklungsreihen mehrfach bezeugen, treibt aus einer ursprünglich vorwiegend stofflichen Darstellung eines Erlebnisses ein glücklich formulierter lyrischer Keim neue Strophen im Volksliede, aber er wurzelt immer noch in der Situation der

Erzählung. Nimmt man diesen Boden der meisten aller Volkslieder fort, so bleibt: Ein Kunstlied (M. M. 403, B.'s Fassung). Es ist daher ein ganz reines lyrisches Lied ohne Situationsmomente für die Variantenforschung mit Vorsicht aufzunehmen.

Ob nun aber diese Art von Volksliedern, die aus einer Erzählung, und jene rein lyrischen Lieder, die aus einer Stimmung und Situation, vielleicht einem Kunstlied, hervorgingen, im Laufe einer lange wirkenden Volkläufigkeit, d. h. Beliebtheit, je ganz gleichwertig werden können, dürfte auch wieder nur am Stoffe liegen; denn eine gewisse Tyrannei übt der Stoff immer noch aus. Wie aber die 'Lowlands of Holland', die noch sehr stark balladenmäßig sind, darzutun scheinen, schreitet die Angleichung an das Lied immer weiter fort. Die längst noch nicht abgeschlossene Entwicklung der ganz anders gearteten Gruppe 372 läuft ebenfalls in dieser Richtung.

Der Unterschied besteht in vielen Fällen nur in einem verschiedenen Grade der Volkläufigkeit, in dem eine Einzelfassung gerade angetroffen wurde. Es handelt sich aber nicht um einen bloßen Abschleifprozeß, wie die Anhänger der Degenerationstheorie glaubten, sondern mit dem Stoff und seiner logischen Struktur geht gewissermaßen eine Strukturänderung vor, und derselbe Stoff erscheint — um im gleichen Bilde zu bleiben — in der Volkslyrik nicht mechanisch aufgeteilt, sondern innerlich umgewandelt in einem anderen 'Aggregatzustande'. Nicht das tatsächliche Objekt, sondern das sympathische Gefühlsabbild des Stoffes ist der Gegenstand der Volkslyrik und hierin beruht die organische Umwandlung, die Strukturänderung des Stoffes. Man kann daher schlechterdings nicht im gleichen Sinn vom 'Stoffe' einer Bänkelsängererzählung und ihrem volkläufigen Zweige sprechen.

Die Handlung des Volksliedes ruht gewissermaßen nur im Bewußtsein des Sängers und seiner Hörer als Allgemeinbesitz, was der Sänger gibt, ist etwas ganz anderes als

die Erzählung, vielmehr eine Objektivation eines lyrischen Kernes in einer Aneinanderreihung von Bildern und Empfindungen, die geistig — wie die Sprache einfacher Menschen — nicht subordiniert, sondern koordiniert, mit Vorliebe nur parataktisch wie die Melodiestrophen nebeneinander stehen. So entsteht überall die Tendenz zur Abgeschlossenheit von Zeile, Vers und Strophe. Das ändert aber an einem logischen Bau sehr viel, beinahe alles.

Ein Beispiel: 115, VI, Heirat, Hochzeitsnacht, Störung, Abberufung des Bräutigams zum Dienst. Alles das, aus dem die Bänkelsängerballade IV eine lange Erzählung machte, also der 'Stoff' [in Fassung VIII taucht in der 2. Phantasiestrophe plötzlich in den beiden Schlußzeilen abrupt noch ein Situationsmoment dazu auf], ist hier in einer kurzen Strophe abgetan, das übrige sind lyrische Ergüsse der zurückgebliebenen Braut, deren inhaltliche Beziehung zum vorigen z. T. erst aus der ganzen Reihe klar wird, als Handlungshintergrund also einfach vorausgesetzt wird.

Wir haben also als das Wesentliche der Volkslyrik inhaltlich und formal zu betrachten: 1. das rein menschliche Gefühlsbild einer Handlung, nicht die Handlung selbst, 2. die charakteristische, prägnante sprachliche Form. Die Variantentendenz geht dann auf Vernichtung des Stofflichen und Verstärkung des lyrischen Kernmomentes aus. Hier scheidet sich die Volkslyrik von der Volksballade. Je nachdem der Stoff mehr von der inhaltlich-logischen oder von der gefühlsmäßig-sinnlichen Seite betrachtet wird, gestaltet er sich bei dichterischer Umprägung episch oder lyrisch. Die Lyrik geht auf den lyrischen Kern, die Ballade auf das epische Hauptmoment aus. Die geistige Einstellung innerhalb des gleichen Lebenselementes der 'oral tradition' ist verschieden.

Je freier nun in der Volkslyrik der Stoff behandelt wird, desto konservativer halten sich einmal geprägte sprachliche Formeln, das scheint ein notwendiger, polarer innerer Zusammenhang zu sein. Wenn man Varianten-

bewegung beobachtet, so wandelt sich bei fast gleichbleibender Form unter den Fingern der Inhalt oder die Situation manchmal so unmerklich, daß man es kaum wahrnimmt, wenn man die Reihe und nicht die Einzelfassung betrachtet. So ist in 403, XVI, 12 die typische Schwurstrophe plötzlich im Gegensinn wie sonst verwandt worden. Das sprachliche Klangbild ist das schließlich doch Herrschende über die Empfindung und Situation. Und damit ein Weiteres.

Das Volkslied ist alogischer Art, so wie Sprache und Sinne, ohne dabei etwa unlogisch sein zu müssen. Nur ist der logische Gesichtspunkt keine Kategorie, die aufs Wesen dieser Gattung geht. Eine gewisse logische Verbindung besteht außerhalb des tatsächlich Gegebenen rein naiv im Bewußtsein des Singenden, und in seinem Liede ist diese Verbindung rein sinnlich, d. h. formal in Wort- und Klangwiederholungen und Bildern gewahrt, welche Zeilen und Strophen miteinander verbinden.

Das Psychologische des Sängers und das Formale seines Liedes sind also wohl polare, d. h. notwendige Gegenbilder, und wie das eine aus einer bestimmten Disposition entsprang, so können wir auch bei seinem Gegenbild, dem formalen Prozeß, der Volksliedentwicklung, gewisse Tendenzen; Schemata feststellen. Haben wir gesehen, daß alle echte Volkspoesie sich als solche durch die Bildung von Varianten zu legitimieren hat, so können wir auch durch Vergleichung erweisen, daß dieser Prozeß der allmählich fortschreitenden Zersingung unter bestimmten Tendenzen, also in einer gewissen Gesetzmäßigkeit vor sich zu gehen scheint, deren Richtigkeit vor einem umfassenderen Material einmal noch genauer zu erweisen wäre. Der Umstand, daß wir mehrfach eine ziemlich vollständige Reihe einer Volksliedgruppe mit kunstmäßigem Anfang und volkläufigem Ende haben, gestattet uns, die Entwicklung zu beobachten und die Stabilität gewisser Strophen und Verse im beständigen Flusse zu prüfen. Das Sekundäre des Inhalts fällt dabei wieder ungemein auf,

wenn wir entdecken, daß es auch hier gewisse 'happy arrangements of some-syllables' sind, die durch Jahrhunderte und mannigfache Rahmen mit bewundernswerter Zähigkeit hindurchgehen, wie etwa die Schwurstrophen von M. M. 403. Aber mindestens eine Situation ist — wie die Übersichtstabellen der einzelnen Gruppen erweisen — gemeinsam und diese, auch in sprachlicher Gleichform, bildet die Variante. Diese am besten gehaltene Strophe ist der lyrische Keim des ganzen Liedkomplexes, der also durch die Behandlung dem Volksliedsänger auch als das Wichtigste erscheint, dem gegenüber alles andere, der Rahmen, nur eine mehr willkürliche Form und damit auch Bedeutung erhält.

Das ist ganz deutlich bei den Schwurstrophen von 115 und 403. Ebenso zeigt 152 einen Wanderstrophenkomplex, der als endgültige Prägung durch eine ganze Gruppe durchgeht, bis wieder weitere Spaltungen eintreten. Bei 200 ebenfalls eine Wanderstrophe. In 213 wird zu dem rein lyrischen 'Ay waukin oh' der Rahmen ganz verschieden geschaffen. In 563 ist es die Haiderösleinstrophe mit ihrem schönen und prägnanten Bild und der poetischen, ausgezeichneten sprachlichen Formulierung, die sich als Kern der weiteren Gruppierung am besten hält. Bei 288 und 581 hält sich am längsten der Eingang mit der tragenden Situation.

Es scheint nicht, daß man der Anfangszeile die größte Zähigkeit zusprechen kann; es ist nach dem hier untersuchten Material der sprachlich-lyrische Kern, der auch gelegentlich im Anfang stehen mag. Daß aber auch in solchen Fällen, wo das Inhaltsmotiv betonter ist als die rein lyrischen Teile, nicht der eigentliche Stoff, sondern die prägnant formulierte Situation es ist, die konservierend wirkt, zeigt als Schulbeispiel 372. Hier ist I, 7 die beliebteste Strophe, das Tagewerk des 'Tresherman', dem Volksliedsänger im Gegensatz zur behaglich biographisch erzählenden Ballade [I—III] vor allem interessant und sympathisch. Zwar ist dies auch ein Inhaltsmotiv, aber

das ist nicht das Wesentliche hierbei. Denn genau denselben Gegenstand finden wir noch in mehreren Strophen behandelt, gerade die eine I, 7 aber erweist sich vor den anderen als fest, weil ihre ausgezeichnete sprachliche Prägung in volkstümlich parallelen Bildern mit Assonanz und Binnenreim, bezw. Reim der Halbzeilen, ihr den Vorrang gibt.

VI, 2: 'Sometimes I rips my row and sometimes I mow
And sometimes a-hedging and a-ditching I does go,
There's nothing goes amiss with me, the harrow or the plough,
And so I gets my living from the sweat of my brow.' —

In zweiter Linie hält sich das möglichst kondensierte Handlungsmoment oder wenigstens die entscheidende Situation als das Skelett des Ganzen. Einen charakteristischen Fall bietet 46a. Die ältesten Versionen haben Balladencharakter, dabei zeigen aber auch gerade diese älteren Drucke I und II stark lyrische Ausgestaltungen einzelner Momente. Hier tritt nun eine Spaltung und Sonderentwicklung ein. Fassung III betont die Situation so stark, daß sie sich der Ballade nähert, während IV jede Umgebung, ja fast die Situation vollkommen vernachlässigt und die rein lyrischen Momente in einer schönen Fassung kultiviert. Eine der wenigen sicher volkläufigen Fassungen, die jenes Skelett beinahe vollständig in Stimmung aufgelöst haben, und sich damit, in diesem Punkt wenigstens, der Kunstpoesie nähern.

Das Handlungsmoment an zweiter Stelle bewahrt zeigen: M. M. 115, wenn auch inhaltlich verwandelt, M. M. 200, die Abschiedssituation, welche schließlich das Tragende des Ganzen wird. Bei M. M. 288 bieten die späteren Fassungen erst noch einen neugebildeten typischen Volksliedbeginn, dann aber wird vor allem ein Situationsmoment gehalten, wohl auch wegen des Bildes: 'when the moon is shining clearly'. In M. M. 372 ist es die grund-

legende Situation: 'nobleman and thresherman' und die motivierende Frage. Bei M. M. 403. Die Anfangsstrophe und zugleich das eigentliche Handlungs- und Situationsmoment: Abschied. Bei M. M. 563 ebenfalls die Situation. Es war ursprünglich der alte Eingang, der aber später in eine andere Position gedrängt wurde.

An dritter Stelle in der Zähigkeit steht gern ein weiter fortführendes und motivierendes Handlungsmoment [115, 200] oder, wo die Handlung keinen so starken Anteil mehr hat, ein Phantasiebild oder eine Beschreibung. Solche Phantasiestrophen werden, wie in 115 die 'Schlaraffenlandstrophe' gern festgehalten, weil sie einen starken sinnlichen Reiz haben. Ähnlich in 152, ein Fazit als Warnung in ein symbolisches Phantasiebild gekleidet. In 200 ist es der alte Eingang mit dem Naturbild, der jedoch in neueren Fassungen nicht mehr recht fest ist. In 288 eine Beschreibung des Mädchens. In 403 Vergleich und Symbol der Turteltaube, in 563 ein Phantasiebild als Vergleich 'I see a ship' etc.

Eingang und Schluß bewahren schließlich durch ihre Position noch eine gewisse Zähigkeit, die aber durchaus nicht in stärkerem Maße sich geltend macht; meist sind es andere oben erwähnte Momente, die auch in diesen Stellungen konservieren. Die Position selbst ist gerade am Eingang sehr unfest.

Die Neuaufnahme von Strophen innerhalb des gleichen Rahmens bedürfte noch einmal einer Spezialuntersuchung. Sie ist in hohem Maße durch die Neigung zur Parallelbildung bestimmt, zu der ja die Melodiestrophe durch beständige Wiederholung selbst so stark verführt.

Diese die ganze Volkspoesie durchlaufende Neigung zu Parallelbildungen zieht durch Assoziation und Analogie Wanderstrophen großer Beliebtheit aus dem Bewußtsein des Liedsängers in einen neuen Rahmen, wie etwa in 563 V und VI. Wie ungemein stark aber auch hier der formale Parallelismus wirkt, zeigt gerade die Fassung 563, VI. Es ist wie der Vorgang sprachlicher Analogie,

die in einem manchmal sehr losen begrifflichen Zusammenhang verwandt klingendes hineinbezieht. Man vergleiche einmal Strophe 3 und 4:

3. I put my hand into one soft bush
Thinking the sweetest flower to find,
I pricked my finger right to the bone
And left the sweetest flower alone.

4. I leaned my back up against some oak
Thinking that he was a trusty tree,
But first he bended and then he broke,
And so did my false love to me.

Der innere und äußere Parallelismus, 'die Analogie', ist so stark, daß ohne eine Kenntnis der Reihe, die Strophe 4 sicher nicht als nachträglich eingeschlichen, sondern nur als eine parallel gebildete Sinneswiederholung empfunden würde. Das ist zweimal in dieser Gruppe überliefert, die auch sonst eine Reihe von Neuaufnahmen zeigt.

IV.

Der Stil der Volkslieder des M. M.

Von dem gesamten im vorigen Kapitel bearbeiteten Material kommen als Grundlage für eine Stiluntersuchung 50 volkläufig aufgezeichnete Lieder aus 11 Gruppen in Betracht. Es sind: 46 a III, IV; 90 VI; 115 VI; VIII, IX, X, XI; 152 II, III, IV, V, VI, VII, VIII; 200 VII, IX, X, XI; 213 IX; 288 III, IV, VI, VII, VIII, IX; 372 V, VI, VII, VIII, IX; 403 VIII, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII; 473 V, VI, VII, XI; 563 III, IV, V, VI; 581 IV, V. Bei den übrigen Fassungen war die Überlieferung, falls nicht rein buchmäßig, nicht so gesichert, daß sie als Ausgangspunkt für stilistische Fragen hier genommen werden können.

1. Wahl der Personen.

Da es sich, mit Ausnahme von 372 und 473 um Liebeslyrik handelt, sind die Personen in erster Linie Liebhaber und Geliebte.

Ohne weitere Charakterisierung:

a) Liebhaber: 90 VI; 152 II, IV, V; 200 IX, X, XI; 288 III, IV, VIII, IX; 403 X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVII; 563 III, IV, V, VI; 581 IV, V.

b) die Geliebte [ebenso]: 46 a IV; 90 VI; 115 X; 152 II, III, IV, V, VI, VII, VIII; 200 X, XI; 288 IX; 403 VIII, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII; 581 IV.

Genauere Bestimmungen sind nicht in der ganzen Gruppe durchgeführt, sondern nur in einzelnen Fassungen, und zwar verschieden. Individuelle Züge innerhalb einer Reihe sind nicht fest.

Der Liebhaber ist genannt: 46 a III, Johnny, 152 VI William; 200 VII Young Johnston, ein Ire, der nach den

'Lowlands' gezogen ist, 213, IX wird er dadurch charakterisiert, daß er im Gegensatz zu seinem Mädchen lesen und schreiben kann.

Die Geliebte ist genannt: 46a III, Nancy, als Verrückte von ihren Widersachern ins Bedlam Hospital gesperrt; 213, IX Jess Macfarlane, die lese- und schreibunkundige 'wandering darling'. Durch reiche Kleidung charakterisiert: 115 VI; 200 VII, IX, X; 288 III, IV, VI, VII; in dieser Gruppe außerdem durch das Alter: 17 Jahre [288 VIII: 16]; 563 IV, V war die ungetreue Geliebte die schönste unter Tausenden.

Die häufig vertretene Gegenpartei in den Liebesliedern wird dargestellt:

1. durch die Eltern des Mädchens 403 XVI; 581 IV, V. In einer Fassung 403 VIII statt der Mutter die böse Stiefmutter. Die Mutter allein als Liebesgegner: 288 III, IV, VI.
2. Die Mutter rät zur Untreue an dem fernen Geliebten 115 VIII, XI [115 X statt dessen einmal der Vater.]
3. Andere Gegner der Liebe 46a III; 403 VII 'unkind friends'. 115 VI, VIII, IX, XI der Captain, der den Bräutigam in der Hochzeitsnacht abberuft [er war ursprünglich der abgewiesene Rivale!]. The merry king of England, der die Geliebte raubte: 152 III, woraus Fassung IV durch Hörfehler: the Americans macht.

Besondere Stände werden betont: 1. Seemann 46a IV [vielleicht auch III] 115 VI, VIII, IX, X: 403 VIII, XVI; 152 VIII enthält außerdem noch eine Warnung der Mädchen vor den unzuverlässigen Seeleuten. 2. Soldat: 115 XI 'the captain of the highlandmen', während die Gruppe sonst den Seemann zeigt. Bei 46a III ist nicht sicher, ob Seemann oder Soldat gemeint ist. 3. Der treue und zufriedene Landarbeiter mit Frau und zahlreichen Kindern mit einem typischen Zuge aus der Schilderung des Familienlebens: der Vater hält das jüngste Kind

auf dem Schoß, die andern umringen ihn: 372 V, VI. 372 IX betont als einzige Fassung das Alter des Vaters.

4. Der ideale Edelmann, der den treuen Arbeiter belohnt: 372 V, VI, VII, VIII.
5. Der König erscheint einmal als der Mädchenentführer 152 III, dann als der lied- und trinklustige 'Old King Coul': 473 V, VI, VII, der in 473 XI seinen Platz mit dem singefreudigen 'King Arthur' getauscht hat, dessen Söhne hier die Stelle der musiklosen und daher betrügerischen Handwerker der anderen Fassung VII eingenommen haben.
6. Die drei 'Rogues', als betrügerischer Müller, Weber und Schneider: 473 VII, XI.
7. Der Vater des Mädchens ist einmal als Kaufmann dargestellt: 403 XVI.

Volkszugehörigkeit wird betont: 1. Ire: 115 IX Irish Girl (obwohl Oxfordshire-Fassung!); 115 XI; 200 VII, IX (Johnstone, aus dem Curragh of Kildare) 473 VI 'the Irishman loved usquebaugh'. 2. Schotte: 115 XI 'the captain of the highlandmen'; 473 VI 'the Scot was drowned in ale'; vielleicht auch 90 VI. 3. Waliser: Der 3. 'rogue' im Bunde mit den Iren und Schotten: 473 VI. 4. 'The Americans 152 IV als Liebesstörer.

Übersinnliches: 473 VII vollzieht 'the devil', in Fassung XI als 'Old Nick' die äußere Gerechtigkeit gegen den betrügerischen Schneider.

2. Wahl der Begebenheiten.

a) Ohne äußere Handlung, rein lyrisch sind: 46a IV; 152 II Liebesklage des verlassenen Mädchens; 152 III, IV, V des verlassenen Liebhabers; 200 X Abschiedslied: 403 X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVII Abschiedszwiegesang; 563 III, IV, V Klage des nicht erhörten Liebhabers.

b) Gang zum Stelldichein: 90 VI; 152 VI.

c) Begegnung und Liebeswerben: 288 III, IV, VI, VIII, IX. 288 VII hat außerdem als erweitertes Motiv der zuerst einmal abgewiesenen Liebeswerbung das urvolkstümliche Thema des 'Fensterlns'. 115 X ist nur durch Strophe 1 hierher gehörig (Begegnung).

d) 'Fensterln': 288 VII; 581 IV, V enden mit Erhörung, Liebesnacht und Heirat. 403 VIII, XVI haben das Motiv komplizierter. In VIII weist die böse Stiefmutter an Stelle des Mädchens den von weither herbeigeeilten Liebhaber vom Hause fort, bis das Mädchen erwacht und mit dem Liebsten davongeht. 403 XVI scheint das Mädchen selbst den Liebhaber abzuweisen und sich zu spät erst zur Erhörung zu entschließen. Sie ertränkt sich aus Schmerz darüber.

e) Heirat: 115 VI, VIII, IX, XI; 288 VI, VII; 403 VIII.

f) Trennungslieder; 115 VI, VIII, IX, XI Trennung in der Hochzeitsnacht durch Abruf zum Kampf. In 115 X fehlt der Abruf. Die Gruppe 403 hat außer VIII und XVI nur Abschiedsstrophen und Treuschwüre.

g) Tagesarbeit und Familienleben: Die Gruppe 372 V, VI, VII, VIII, IX erzählt von 'ripping and mowing, hedging and ditching, milking of a cow', vom 'harrow and plough', vom Schutz des Hauses vor dem Wolf und Raben, von der Waldarbeit, VI, und dem glücklichen Familienleben beim armen 'thresherman'. Wie der Vater abends von der Arbeit kommt und von seiner Frau und den Kindern 'with a prattling noise' empfangen wird, wie er das jüngste Kind auf den Schoß nimmt und sein Liedchen singt, und wie schließlich seine Treue von dem reichen Edelmann belohnt wird.

h) Lustige Gesellschaft: 473 V, VI, VII, XI.

i) Einzelne Handlungsmomente: 1. Mutter rät zur Untreue: 115 VIII, XI; in 115 X der Vater. 2. Ankleiden des Mädchens, ehe sie dem Geliebten nach seiner nächtlichen Abweisung nachstürzt: 403 XVI, VIII. Anlegen des Schmuckes, ehe das Mädchen den Geliebten suchen geht: 200 VII, IX, X. 3. Der Verleumdungsbrief

über den Liebhaber: 403 VIII, XVI. 4. Briefschreiben an die Geliebte, die nicht lesen kann: 203 IX. 5. Liebhaber schlaflos vor Liebessehnsucht 213 IX; 581 IV, V. 6. Entführung: 152 III, IV, V; 403 VIII (Flucht). 7. Gebet für den fernen Geliebten: 115 X. 8. Mädchen will den Geliebten suchen: 200 VII, IX. 9. Seemannsfrau begleitet den Mann aufs Meer 288 VII. 10. Rückkehr des Liebhabers 46a III. 11. Tod des Geliebten: 115 X, XI Untergang im Sturm; IX Anscheinend in der Seeschlacht gegen die Holländer erschlagen. 12. Schiffsuntergang beschrieben 115, X. 13. Die diebischen Handwerker werden bestraft, z. T. vom Teufel geholt 473 VII, XI. 14. Klopfen an der Tür des Mädchens 403 XVI, 2. 15. Die treue Geliebte singt, obwohl in Ketten gelegt 46a III.

3. Umgebung.

a) Ohne Charakterisierung der Umwelt: 288 VIII; 403 X; 403 XIII, XIV; 581 V.

b) Bestimmung des Ortes: Bedlam Hospital 46a III; Alexandria als Ziel der Ausfahrt: 115 IX; The Curragh [bezw. Country in IX] of Kildare, Ireland: 200 VII, IX. The Lowlands of Holland 115 VI; in 115 VIII als Polarlandschaft [Verwechselung mit volkstümlicher Grönlandstrophe] in 115 XI als phantastisches Schlaraffenland umgedeutet. 152 IV, V will der verlassene Liebhaber England verlassen, um die Geliebte zu suchen. Begegnung 'low down in the broom' 90 VI; oder 'down by a river side' 115 X, 'down the country side' 372 V; oder ganz allgemein werden town 213 IX; village 372 VII, VIII, IX als Schauplatz angegeben. 403 VIII, XVI spielen am Fenster des Mädchens; 288 IV, VI, VII wird das Haus der Mutter genannt. Der Liebhaber draußen zieht durch: 'France, Flanders, Spain, Dover ... and the wide world over: 403 VIII; oder durch 'France, Scotland and Spain' 403 XV und umgrenzt damit die Geographiekenntnis des Sängers von der 'Welt'. Recht beliebt ist das Schiff: 115 VI, VIII; 403 VI; 115 X schildert es sogar beim Unter-

gang des Geliebten mit Einzelheiten: 'the anchor and the cable went overboard straightway, the main mast and the rigging laid buried in the sea'. Blumenwiesen und -gärten: 46a IV; 563 III, IV, V, VI. 563 VI trennt Wasser den Liebhaber von der spröden und ungetreuen Geliebten.

c) Bestimmung der Zeit: Frühling 46a III; am Maimorgen 115 X; 288 III, IV, VI, VII, IX. Sommer 46a IV; 152 II, VI, VIII. Juni symbolisiert den Höhepunkt des Sommers und der Liebe: 200 IX. Herbst und andere Monate erscheinen nicht. Wohl aber die Winternacht bei der nächtlichen Werbung mit 'bitter frost and snow': 581 IV. Beim 'Fensterln' scheint der Mond: 288 VII. Merry Christmas in 200 IX ist eine sinnlose Bestimmung, da die Vögel auf grünen Zweigen singen; das bekümmert jedoch den Sänger nicht. Morgenanbruch 403 VIII; stürmische Nacht 403 XV.

d) Einzelnes. Kleidungsstücke des Mädchens werden aufgezählt: ribbands, comb 115 IX; stockings, shoes 115 VI; handkerchief 115 X. 'Her robes were bright, her stockings white, her buckles shone like silver': 288 IV, VII; 'cap of black, chain, gold rings, rare velvet': 200 VII, IX; 'band around the hat, green velvet': 200 X. Wolf, Rabe und Eule als feindliche Tiere: 372 V und IX. Ehebett 115 VI, VIII; Eltern im weichen Daunenbett: 581 IV; Schlafzimmer der Mutter, Arbeitszimmer des Vaters 403 XVI. 'A bottle of strong beer' 372, und 'pipe, glass and fiddle' 473 V gehören zur Lustigkeit. Whisky and ale für Schotten und Iren 473 VI; 'dam, loom, cloth' zur Charakterisierung der Handwerkerstände 473 VII, XI. Kuckuck als Sommerverkünder: 152 II, VI, VIII. Die im Bedlam-Hospital eingesperrte Geliebte rasselt mit den Ketten: 46a III.

Die Umwelt wird im Ganzen in den untersuchten Liedern gleichgültig und mit typischen Zügen behandelt, sie wird nicht poetisches Motiv. Naturgefühl und individuelle Naturschilderung finden sich nicht. Die symbolische,

nicht realistische Verwendung bestimmter Bilder wird bei den 'Phantasiebildern' behandelt werden. Die völlige Gleichgültigkeit des Volksliedes gegen den Realismus der Situation zeigt der Fehler in 200 IX 'pleasant summer's gone and past, merry Christmas come at last, and the small birds sing on every green tree.'

4. Auffassung.

Die Mehrzahl der untersuchten Lieder ist ernsthaft, oft tragisch. Komische Züge enthält nur die Gruppe 473 mit ihrem Lob der lustigen Musik und der Behaglichkeit des Lebens V, VI, VII, XI und den Spott auf Volkstypen und betrügerische Handwerker, die bestraft werden. Auch 213 IX zeigt einen Anflug von humoristischer Auffassung, wenn das Mädchen den Liebesbrief nicht lesen kann.

Liebesmoral wird hoch gepriesen, unter den untersuchten Liedern befindet sich keine Frivolität. Treue und Beständigkeit in der Liebe werden gelobt, Treulosigkeit verurteilt 46 a III, IV; 152 III, IV; 200 VII, IX, X; 403 VIII, XI; 403 XVII; 563 IV, V, VI. Treue übers Grab und Entsagung auf ferneren Liebesgenuß: 115 IX, X, XI [VI VIII keine klare Situation]. Die Sympathie ist immer auf Seiten der Liebenden, in der Liebe soll nicht nach Vater und Mutter gefragt werden: 403 VIII, XVI; 288, 581 IV, V. Doch wird Vorsicht empfohlen: 152 VI, VII; 288 IV. Unbefriedigte Liebe bereitet Qual und schlaflose Nächte: 213 IX; 563 III, IV, V, VI. Lob der Ehe: 288 VI, VII und die Gruppe 372. Lob der treuen Arbeit und des idyllischen Familienglücks: 372, dessen bescheidenes Glück über Reichtum geschätzt wird, 372 VII; aber auch der freundliche Edelmann mit dem Herz für die Armen wird hoch gepriesen 372 IX.

Die Auffassung ist also durchaus moralisch, ohne in der Darstellung moralisierend zu sein.

5. Form.

a) Komposition.

Die Kompositionstechnik der untersuchten Volkslieder wird hier nach zwei Gesichtspunkten betrachtet. Einmal sollen die Elemente und die Technik der Komposition auf Grund der Einzelfassungen dargelegt werden, dann aber soll versucht werden, diese Ergebnisse unter dem Gesichtswinkel der aus dem vorigen Kapitel gewonnenen Entwicklungstendenzen volkläufiger Dichtung zu bewerten, denn eine Stiluntersuchung nur auf Grund der Einzelfassungen, die nicht die Entwicklung der Reihe beachtet, wird keine plastischen Ergebnisse liefern.

Die Mehrzahl der untersuchten Lieder sind Ich-Lieder, d. h. sie werden entweder von einem der Hauptbeteiligten als unmittelbares Erlebnis oder als Reflexionen über dieses Erlebnis in Stimmungsbildern [vgl. 563] monologartig erzählt, oder mit wechselnden Personen in Dialogform entwickelt.

Reine Monologlieder sind: 46a IV; die Gruppe 152; 200; 213 IX; 563; 581 V [hier jedoch zweifellos nur Monologfragment eines dialogisch gedachten Liedes, vgl. 581 IV].

Reine Dialoglieder finden sich nicht, da im Dialog der Sänger immer das Bedürfnis zu äußerer Verbindung und Motivierung zeigt, daher sind hier überall Teile einer Erzählung 'ab extra' eingestreut. Immerhin ist jedoch die Tendenz zu rein dialogischer Auflösung so stark, daß unklare Situationen entstehen, und der Wechsel von Situationen erst vom Hörer erschlossen werden muß. Als Dialoglieder angelegt sind: die Gruppen 288; 372; 403, 581. Mischung von Monolog und Dialog zeigen 46a III, 90 IV; die Gruppe 115.

Der Sänger als objektive Person greift gelegentlich ohne irgendwelche Bedenken um die künstlerische Verbindung ein: 46a III, 1 und 4. Dies ist bisher der einzige Fall, wo ein Erzähler in 1. Person nicht mit einem der

Hauptbeteiligten identisch ist, sondern seinerseits das Lied als Erlebnis eines Zuschauers darstellt. In diesem Falle liegt deutlich ein Erbteil der Bänkelsänger-Fassung vor. Es ist bei einem so singulären Falle ziemlich sicher anzunehmen, daß die fortlaufende Zersingung diese Strophen einer der Hauptpersonen zuweisen wird.

Die Erzählung 'ab extra' in 3. Person ist nur in der Gruppe 473 durchgeführt. In allen anderen Fällen ist gelegentlich eine Erzählung 'ab extra', vom Standpunkt des Sängers her, in die gewissermaßen dramatische Situation hineingeschoben, um 1. die Situation zu charakterisieren: Beginn von 372 V, VI, VII, VIII, IX. — 2. Den Fortgang der Handlung zu erzählen, oder gewissermaßen die szenischen Bemerkungen zum Monolog oder Dialog zu geben: 403 VIII, 1, 2, 5; XVI 2, 10. — 3. Ein Schlußresümee — meist im glücklichen Sinne — zu bieten: 288 VII, 7; 403 XVI, 13. Charakteristisch für diese Freiheit des Personenwechsels im Volksliede gegenüber aller Kunstpoesie ist hier 288 VI, 7:

'And now she is the soldiers wife
And the soldier loves her dearly,
The drum and fife is my delight,
And a merry old man is mine, O!'

Der Sänger betrachtet den Inhalt seines Liedes so naiv, und zwar nicht nur als Ganzes, sondern Strophe für Strophe, daß er wie ein Berichterstatter in den Dialog hineinspricht. Zuweilen übernimmt auch während des Liedes dann eine der Hauptpersonen die Fortführung der Handlung bezw. der Erzählung: z. B. der Edelmann in 372.

Für den Beginn des Volksliedes lassen sich drei Typen erkennen, die im allgemeinen die erste Strophe, mindestens aber ein Verspaar ausfüllen:

1. Charakteristik der für den Handlungshintergrund wichtigen allgemeinen Lage, bezw. die entscheidende Situation in überwiegend lyrischen Liedern: 46a III; 90 IV; 115 VI, VIII, X, XI; 152 III, IV, V, VI, VII; 213 IX;

288 III, IV, VI, VII, IX; 372 V, VII, VIII, IX; 473 V, VI, VII; 581 IV, V; 372 VI hat noch einen ganz bänkelsängerischen Anfang. 'It's of a nobleman lit with a thresherman one day — he said': der Volksliedsänger scheint erst eine gewisse Schwerfälligkeit im Anfang überwinden zu müssen, ehe er mit seinem Liede in Gang kommt. Daher sind auch die stereotypen Anfangsformeln mit einer naiven Freude an allgemeinster Fixierung eines Datums, Ortes usw. sehr beliebt: 115 X 'As I walked out one may morning down by a river side'; ebenso 288 III, IV, VI, VII, IX; 115 VIII 'Yesterday I married a wife'; 90 IV 'T'was on last monday morning'; 581 IV, V 'One night as I lay on my bed' usw.

2. Der Eingang 'medias in res', mit dem die Handlung ohne Vorbereitung nach Balladenart dialogisch einsetzt: 115 IX; 200 X; 288 VIII; 403 VIII, X, XIII, XIV, XVI, XVII.

3. Ein Stimmungsbild, mit Vorliebe ein symbolisches Phantasiebild, in welchem dann schon der ganze Stimmungsgehalt des Liedes zusammengefaßt wird. Hier finden sich Wirkungen von höchstem, unbewußtem künstlerischem Reiz: 403 XV 'Oh don't you see that little turtle dove'; 563 V 'a ship came sailing over the sea', wo diese Einführung den alten Anfang verdrängt hat. Andere Fälle s. 46 a IV; 152 II, VIII; 200 VII, IX; 403 XI, XII; 563 III, IV, VI.

Unklare Situation zeigt der Beginn von 46 a IV; 152 II; 200 XI.

Im übrigen ist, wie die Tabellen im Kapitel III erwiesen, gerade der Beginn keine sehr stark konservierende Position. Da im Volkslied überdies die Strophenfolge innerhalb einer Reihe durchaus wechselt, so finden sich auch auf diesem Gebiet, besonders in überwiegend lyrischen Liedern, Verschiebungen der Anfangsstrophe, aus denen die Zufälligkeit des Beginns bei einer Reihe von Stimmungsbildern deutlich wird. Die Tabellen des 3. Kapitels liefern hier zahlreiche Beispiele. Die

Weiterentwicklung des Volksliedes zeigt — mit Ausnahme vielleicht von 563 — keinen einheitlichen Charakter innerhalb einer Fassung, sondern der Sänger mischt unbedenklich verschiedene Kompositionselemente, wie ja seine Strophen auch innerhalb eines Liedes oft ganz verschiedener Herkunft sind. Es lassen sich immerhin einige Typen unterscheiden, von denen jedoch 1 und 2, 3 und 4 oft miteinander gemischt werden.

1. Entwicklung der Handlung a) durch schrittweise erzählende Weiterführung: 90 IV; 213 IX; 372; 473 VI, VII, XI. b) Durch sprunghafte Situationen: 46a III; 115 VI, VIII, IX, X, XI; 288 VI, VII, VIII; 403 VIII, XII; 581 IV, V. c) durch Einführung retardierender Momente (Vater und Mutter als Liebesgegner): 115 VIII, IX, X; 288; 403 VIII, XVI; 581 IV, V.

2. Auflösung der Handlung in Monolog und Dialog: 46a III; 90 IV; 288; 403 X, XI, XIII, XIV, XV, XVII; 581 IV.

3. Bilder zum Ausdruck lyrischer Stimmung (meist in abrupten Situationen nebeneinander gesetzt): 115 VI, VIII, XI; 152, 200 VII, IX, X; 563 III, IV, V, VI.

4. Aufzählungen, Ausmalungen in Parallelstrophen zur Steigerung der Stimmungsmomente: 46a IV; 473 VI, VII, XI; die Gruppen 152, 403, 563.

Der Schluß, den die Straßenballade mit wohlgefälliger Pedanterie behandelt, da sie eben erzählen will, zeigt im Volkslied der äußeren Handlung gegenüber ziemliche Freiheit. Das Volkslied liebt eine deutliche Situation am Schluß, tragisch, glücklich oder resigniert, der äußere Abschluß der Handlung ist nicht notwendig, wichtiger aber — auch bei Handlungsabschluß — ist das lyrische Ausklingen.

1. Handlung zum glücklichen Ende gebracht: 46a III; 288 IV, V, VI, VII; 372 V, VI, VII, VIII, IX; 403 VIII; 581 IV, V.

2. Handlung zum tragischen Ende gebracht: 115 X, XI; 403 XVI.

3. Lyrischer Ausklang: a) Ausblick, Wendung an die Allgemeinheit: 90 IV; 152 II—VII; b) Verklingen der Stimmung, glücklich: 46a IV; 403 XV, XVII; in 372 IX ist hinter den vollständigen Handlungsabschluß sogar noch eine unbedeutende lyrische Strophe als Ausklang gesetzt worden; traurig: 152 VIII; 200 VII, VIII; 213 IX; 563; c) Pathetische Schwüre als Stimmungsausklang 115 VI, VIII, IX; 403 X, XI, XII, XIII, XIV; d) Entschluß: 200 IX.

Diese lyrischen Abschlüsse, die häufig das Ende einer in parallelen Strophen gebauten Steigerung sind, werden gern mit größerer klanglicher und bildhafter Sorgfalt wie eine Schlußkadenz ausgeführt. Aber auch hier ist zu beachten, daß die Position als Schlußstrophe in der Reihe unfest ist.

Die verstandesmäßige oder witzige Pointe am Schluß findet sich nicht im Volksliede und ist als Zeichen für Kunstpoesie zu bewerten.

Vergleichen wir diese Elemente der Volksliedkomposition mit den am Ende des 3. Kapitels gefundenen Tendenzen der Variantenbildung innerhalb der Reihe, so treffen wir in gewissem Sinne auf die inneren Gründe dieser beschriebenen Elemente innerhalb des volkläufigen Bewegungsprozesses. Wir finden hier die vielleicht unbewußten Kompositionsprinzipien des Volksliedsängers an seinem volkläufig gewordenen Stoffe.

1. die Fortlassung der rein logischen Beziehungen und Verstärkung von Situations- und Stimmungsmomenten. Die Folge ist die Mischung der Kompositionselemente in der Entwicklung des Liedes.

2. Die äußere Handlung selbst wird gern möglichst gepreßt in den Beginn gestellt, und vielleicht — wenn sie nicht ganz außer Acht gelassen wird — dann am Schluß wieder aufgenommen.

3. Die Weiterentwicklung besteht zumeist in Ausmalungen und lyrischen Variationen über das im Handlungsmoment enthaltene Stimmungsthema. Ausmalung

der Situation, Parallelismus und Steigerung sind die herrschenden stilistischen Triebkräfte des Volksliedes, weit mehr als die Fortführung der Handlung. Die äußere Form dafür ist der Monolog und Dialog.

4. Die sekundäre Bedeutung der äußeren Handlung wird aus der Gleichgültigkeit gegen die logisch bestimmte Strophenfolge klar. Man kann daher auch nicht im kunstmäßigen Sinne von Episoden innerhalb eines Liedes sprechen. Eingeschobene Verse oder Strophen kommen zwar als Phantasiebilder in 115 und 152 II, VI (Kuckucksstrophe) vor, haben aber gar nicht den Charakter des Episodischen, weil hier überhaupt abrupt Situation neben Situation steht. Eine logische Verbindung dürfte nicht immer leicht zu finden sein. Das Interesse des Sängers hängt vielmehr an einem Hauptmoment, das verbreitert wird.

5. Durch die gesamte Volkslyrik geht die Vorliebe für springende Situationen in abgeschlossenen Einzelstrophen, die wie inhaltlich völlig abgeschlossene Inseln zusammengestellt sind, und die nur durch die Verwandtschaft der Stimmung einer als Stoff vorausgesetzten Handlung oder Situation und den Parallelismus der äußeren Form sowie durch die Melodie miteinander verbunden sind (563 IV, V, VI). Innerhalb der Strophe wiederum strebt die satzmelodische und sinnliche Abgeschlossenheit des Halbverses, gepaart zu einer gedanklich auch meist abgerundeten höheren Einheit in der Verbindung zweier Halbverse nach jener Abgeschlossenheit der Einzelteile und jener auffälligen Symmetrie, welche die Komposition des Stoffes aller volkläufigen Poesie aufs stärkste bestimmt. Nur selten finden wir diesen Zwang der Form einmal vom Gedanken durchbrochen, wie in 46a IV 2, wo in Zeile 2 einmal ein neues Moment durchaus ungewöhnlich in den zweiten Halbvers gesetzt wird, der sonst inhaltlich keine selbständige Bedeutung hat.

Neben dieser gedanklichen Abgeschlossenheit ist jedoch nochmalige Aufnahme in einer Parallelstrophe nicht selten,

ungewöhnlich aber ist der von Strophe zu Strophe weiterlaufende Gedanke, wie ja auch jedes Enjambement in der Volkslyrik vermieden wird: 403 VIII, 3, 'till he comes to his lover's sweet bower; etc. Hier geht einmal der Satz logisch und syntaktisch über die Strophe hinaus weiter. In 115 VIII, 2 wird wiederum die Strophe nicht ganz von dem Phantasiebilde gefüllt, dafür tritt, nicht ohne künstlerischen Reiz plötzlicher Bewegung in einem Moment der sinnenden Phantasie, in der Schlußzeile ganz abrupt und aufs stärkste in typischer Form kondensiert die unterbrochene äußere Handlung der ersten Strophe wieder ein, um dann sofort zu verschwinden.

6. Von einer vorausnehmenden und nachholenden Komposition im kunstmäßigen Sinne kann man in der untersuchten Volkslyrik kaum sprechen. Es gibt zwar Fälle wie 403 XII, wo die 1. Strophe in einem Phantasiebild die Klage des Mädchens bringt, ehe die zweite Strophe die Situation gezeigt hat. Hier aber wirkt wohl die typische Fassung des in der Reihe beliebten Eingangs mit dem Stimmungsbild, doch ist eben die Reihenfolge der Strophen durchaus wandelbar und das spricht stark gegen eine bewußte Komposition des Stoffes.

Komposition als planmäßig wirkungsvolle Darstellung, als bewußtes Gegeneinanderabwägen der Einzelteile ist an eine innerlich zusammenhängende Folge und an ein bewußtes sich ihr Gegenüberstellen gebunden; beides widerstreitet dem Charakter des Volksliedes. Der überall vorausgesetzte äußere Stoff als Handlungshintergrund und die Tradition der Gattung leiten hier den Aufbau.

7. Die Komposition des Volksliedes scheint demnach in den inhaltlich-logischen Verbindungen sehr lax, formal jedoch aufs stärkste verzahnt. Denn von Vers zu Vers, von Strophe zu Strophe führen gern Verzahnungen durch Wiederholung (s. u.) von Stichworten und Satzteilen. Die Verbindungen sind sinnliche, d. h. formale, nicht logische. Der Volksliedsänger denkt auch gar nicht für den weiteren Verlauf daran, kunstmäßig innerhalb einer

selbstgewählten Form wie Dialog oder Erzählung, ja selbst innerhalb einer einmal gewählten Situation zu bleiben, sondern wechselt, wenn ihm ein neues Moment oder sogar ein anderer verwandter Liedertypus ins Bewußtsein tritt [vgl. 403 VIII, IX, XVI innerhalb der Reihe und überhaupt die Wanderstrophen von Kap. 3]. Er identifiziert sich mit den Gestalten und läßt sie dann in den typischen Klischees der Gattung sprechen, unbekümmert um die Situation. Er wechselt unbekümmert so direkte Rede und Erzählung (403 VIII, 1), er fällt — im Gegensatz zur Bänkelsängerdichtung und Kunstpoesie — unbedenklich aus der Situation, wenn die Personen wechseln, ohne die Verbindung anzudeuten [46 a III]. 288 VI, 5 zeigt dieselbe charakteristische Erscheinung. Das Mädchen spricht:

'If you'll come to my mammy's house when the moon
is shining brightly,
I will come down and let you in. And I stayed
with her till morning.'

Der Grund liegt hier in der Tendenz zur Zusammenpressung der äußeren Handlungsmomente, so daß sich eben in einer Strophe die Reste mehrerer früherer Strophen und Situationen der Reihe zusammengefunden haben. In 152 III fällt die stereotype Klage dieser Gruppe über die ungetreuen Männer aus der umgekehrten Situation dieser Fassung. Das Schwergewicht der ganzen Reihe durchbricht hier eine abweichend dargestellte Situation durch die Macht des gewohnheitsmäßig sonst gehörten Verses.

Wo der epische Gehalt eines Liedes stärker sich bemerkbar macht, stellt sich auch eine stärkere Neigung zu äußerem Handlungsabschluß ein. So wurde z. B. in 115 X, XI eine die Katastrophe andeutende Mittelstrophe noch hinter den lyrischen Abschluß gesetzt und so ein balladenmäßig knapper Ausgang geschaffen; damit ist aber zugleich die Strophe vorher etwas matt gesetzt worden. Die Bänkelsängermoral aus der Straßenballade spielt zwar gelegentlich aus dem Anfang einer Reihe noch in

volkläufige Fassungen hinein, hat aber ihren aufdringlichen Charakter verloren und erscheint im symbolischen Bilde 152 IV, VI als Facit wie eine Warnung.

b) Metrik.

Diese Untersuchung der Volksliedmetrik beschränkt sich auf das Metrum des ungesungenen Verses. Die besonderen Modifikationen im Vortrag durch den rhythmischen Bau der Volksliedmelodie, die durch die besonderen Akzentverhältnisse der Musik jedes Wort zu dehnen, jede Wortgruppe zusammenzudrängen vermag, werden hier nicht in die Betrachtung hereingezogen; sie würden ein besonderes Feld für den Musikhistoriker des englisch-schottischen Volksliedes sein.

1. Bau des Versfußes.

Den Ausgang bilden Verse, die nur auf eine Art gelesen werden können, die übrigen mehrdeutigen Verse müssen nach dem herrschenden Schema ihrer Umgebung beurteilt werden.

Der Beginn des Verses mit Senkung oder Hebung spielt keine Rolle. Ein Unterschied von Jambus oder Trochäus besteht für die untersuchte Volkslyrik nur in der Abstraktion. All die damit verbundenen Fragen hängen mit der besonderen Behandlung der Senkung im Volksliedverse zusammen.

Für die Untersuchung der Behandlung der Senkung ist grundsätzlich zu scheiden zwischen Versen, die als Norm regelmäßig einsilbige Senkung haben und solchen mit regelmäßig zweisilbiger Senkung [152, 200 Kaudazeile, 372, alle anderen haben einsilbige Senkung als Normalschema].

Bei den Liedern mit normal einsilbiger Senkung erweisen Verse wie: 'no fíre líght nor cándle líght' 115 VIII, 5; 115 X, 4; 115 XI, 4 in verschiedenen Fassungen metrisch gleich überliefert, in vierhebig durch das Lied

durchgeführter erster Halbzeile fehlende Senkung oder doch ihr nahekommende Ausweitung der Liquiden l und r, so daß auch die Variante IX, 4 'no fíre líght ‖ nor no stárs so bríght', obwohl an sich nicht eindeutig, mit fehlender Senkung zu lesen ist. In gleicher Weise ist die Möglichkeit fehlender Senkung sicher erwiesen in den Parallelfällen 115 VI und XI: 'In the lówlánds of Hóllànd; VIII, 1 'to thé lów low lánds of Hóllànd.' Demnach sind auch die anderen Fälle dieser Gruppe mit fehlender Senkung zu lesen: IX, 1 'that day I got married', IX, 3 'oh the first was a big ship and a fine ship was he'; VIII, 2 'but Holland is a cold place'; X, 3 'there is no lad in our town'; 115 XI 'the storm then began to rise'; 46a III 'my lóve he'll nót come néar mé' [in vierhebigem Vers!].

Auch der dreihebige zweite Halbvers des Septenars zeigt fehlende Senkung: 115 IX, 2 'and at níght wént to béd'; 46a III: 'he fírst lóved mé'.

Bei Versen mit normal zweisilbiger Senkung kommt völlig fehlende Senkung nicht vor. Einsilbige Senkung als Verlangsamung des Tempos ist gelegentlich belegt: 152 IV 'that lóve li͡ke mé'; 200 VII 'and hére to spénd the long night'; 372 VII 'my wife she is willing to chirp or cheer'.

Die fehlende Senkung verlangsamt das Tempo, indem sie dem Verse ein etwas feierliches Pathos und dem Einzelworte nachdrücklichen Akzent verleiht, wie gerade in den Schwurstrophen von 115 zu erkennen ist, welche diese balladenmäßig gedrungene Schwere der Sprache in auffälliger Fülle zeigen. Mit fehlender Senkung ist also in der Volkslyrik überhaupt zu rechnen.

Das Gegenteil, beschwingtes Tempo, wird erreicht durch mehrsilbige Senkung. In normal einsilbiger Senkungsstelle ist sichere zweisilbige Senkung im Versinnern, doch nicht nach dipodischer Cäsur, in verschiedenen

Parallelfassungen belegt, ohne daß Verschleifung oder Synkope in dreisilbigem Wort eintreten könnte. 403 XI, 1: ‘setting únder the múlberry trée und XII, 1, XV, 1 ‘setting under the yonder tree’, oder XV 1 und XV 3 ‘ten thousands of miles’. Weitere Fälle sicherer zweisilbiger Senkung, doch nur in einer Fassung belegt, sind so zahlreich, daß sie als durchaus charakteristisch für den Volksliedrhythmus gelten müssen. Besonders gehäuft erscheinen sie in den volkläufigen Fassungen von 403.

Einige Fälle sicherer dreisilbiger Senkung im Versinnern bei normal einsilbiger Senkung sind — allerdings nur in Einzelfassungen — belegt: 403 XV, 5 ‘your réd and rosy chéeks and your smiling looks’; XV, 1 ‘suppósing I was to gó ten thousands of miles’; 403 XI, 3 ‘If I góes awáy I'll shúrely come agáin’; 581 III ‘so its ópen the wíndow my love dó.’

In Versen mit normal zweisilbiger Senkung sind dreisilbige Senkungen häufig: 200 IX 3 ‘gold ríngs all on my fíngers I will wear’ [die Zeile ist nach Ausweis der ganzen Gruppe dreihebig]. Sehr häufig ist dreisilbige Senkung in den Fassungen von 372. VI 2 ‘and só I gets my líving from the sweat of my brow’; VII 4 ‘I táke my youngest child and I sít it on my knée’; V 4 the yóungest of my fámily’ etc. Im zweiten Halbvers dieser Gruppe bildet sich geradezu eine Tendenz zu regelmäßig dreisilbiger Senkung als Versschluß heraus, so daß ein Rhythmus x́ | × × | ‖ × × | × × × | entsteht. 372 V 1 — ‘lived dówn the country síde; ‘and móst of them were smáll’; V 3 ‘to the mílking of a ców’; V 4 ‘he síts upon my knée’ etc.

Sichere vierhebige Senkung im Versinnern ist nicht belegt.

Auftakt.

Hier ist Mehrsilbigkeit ganz willkürlich im Wechsel mit einsilbigem oder fehlendem Auftakt. In dieser Stellung herrscht in den untersuchten Volksliedern volle Anarchie. Daher stellen sich auch hier, weil sie das eigentliche Metrum des Verses nie stören können, oft Flickwörter ein, wie 'saying', 'he said', die z. T. reine Textverderbtheit darstellen. 115 VI, 1 'saying: aríse, arise'; 288 IV, 2 'I am in an errand for my mammy', statt des hier sonst üblichen 'an errand for etc.' Diese unbetonten Auftaktsilben können sogar einen gewichtigen Begriff tragen: 200 IX, 1 'and the small bírds sing on évery green trée [dreihebige Zeile!].

Die gleichen Erscheinungen treten nach dipodischer Cäsur auf, so daß in schon von sich aus senkungsreichen Versen wie in der Gruppe 372 in der Versmitte gelegentliche Häufungen von Senkungssilben sich bilden, die den Vers beinahe in Prosa auflösen. V 4 'and áll the rest come prátling round me ‖ as I síng with jóy'; IX 2 'and nóthing comes amiss with me ‖ I can hárrow sow and plough.' [Vgl. hierzu das unter 2d über die Gruppe 372 Gesagte.]

Für die untersuchten Volkslieder ist also der **unregelmäßige Bau der Senkung** als metrisches Charakteristikum erwiesen. Hier liegt ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal von der Bänkelsängerdichtung vor, die den durchgehend regelmäßig leiernden Rhythmus beobachtet.

In der Volkslyrik können Worte wie 'never, weather' usw. sehr verschiedene metrische Qualität haben, vom Wert **einer** Senkungssilbe (bei Verschleifung auf der Senkung) bis zu **zwei Hebungen** (bei fehlender Senkung. vgl. 115 X, 5 ''t was témpests ánd bad wéathèr'). Hier spricht zweifellos die enge Verbindung mit der Melodie mit, deren **Thesen** der Wortvers nur mit seiner Hebung zu erreichen sucht; alles übrige ist in gewissem Grade frei.

Fehlender Auftakt — häufig in den schweren Rhythmen von 115 — und Taktumstellung — gern zu Beginn des zweiten Halbverses, so daß dort mit rhetorischem Effekt dann zwei Rhythmen zusammenstoßen, 115 X, 3 'parted my love and I'; 563 IV, 2 'thinking a sweet rose there to find' — sind nur Sonderfälle aus dem allgemeinen Gebiet der unregelmäßigen Senkung. Auf den Versbeginn, den Kunstpoesie zu rhetorischen Zwecken verwendet, kommt es hier nicht an.

Differenzen von Satzakzent und Metrum sind häufig, sie werden in der ausgleichenden Verbindung mit der Melodie nicht als Härten empfunden. Hier tritt dann schwebende Betonung ein.

Schwere Senkung liegt vor, wenn die Hebung auf sonst unbetonter Präposition ruht: 403 XV, 3 'that from you I must go'; 403 XVII, 6 'lie ín our graves'; 46a IV, 3 'I'd seek him ín the corn'; 115 VI, 2 'most glorious tó behold'; als typischer Vers in 403 XI, 4: 'nor the rocks melt wíth the sun'; XII, 4 'the streams run fróm the seas'. 90 IV 'over mý left shoulder'; 115 IX, 3 'that wás slain ón the maín; 200 IX, 2 'the wide world fór to range'. Andere Fälle: 115 X, 1 'mòrníng'; 46a IV, 2 'intó'.

Zuweilen tritt das wichtige Sinnwort in die Senkung: 152 II, 2 'I will bé as true tó her, as a trúe turtle dóve'; 152 VI, 3 'to keép her voice cléar' etc.

Die große Freiheit des Volksliedverses bei der ungemeinen Fülle metrisch noch korrekter Typen mag die Gegenüberstellung zweier Verse von gleicher Hebungszahl und gleicher rhythmischer Bildung zeigen. Den ersten Halbvers im Septenar können unter Umständen 6 Silben ausfüllen: 115 IX, 2 'that dáy Í got márrìed', wogegen bei ebenfalls normal einsilbiger Senkung 403 XIV, 2 'but if Í should go awáy, I'll retúrn to you agaín' — 14 Silben (mit Enclipsis) hineingepreßt werden können, ohne das Schema zu sprengen. Der Reichtum an Variationsmöglichkeiten tritt hierin deutlich zu Tage gegenüber dem arm-

seligen Schema der Straßenballade. Allerdings hat der Vers als Wortvers auch nicht die Glätte literarischer Dichtung, er ist holprig, aber er ist oft erstaunlich charakteristisch. Wo die Entwicklung vom Kunstlied zum Volkslied zu verfolgen ist, drängt die volkläufige Entwicklung zur Auflösung des allzu Regelmäßigen.

2. Verbindung der Versfüße zu Versen.

Da die Fassungen zum Teil außerordentlich stark zersungen sind, bedarf die Bestimmung der Verse in den Fällen, wo die übliche Form der Fassung oder auch der Reihe durchbrochen wird, stets den Vergleich mit den übrigen Fassungen, da von dort her manche Zeile als lediglich singuläre Verderbtheit sich erweisen läßt. Außerdem ist für die Feststellung des Vers- wie Strophenbaues das Reimschema, so dürftig es in manchen Fällen auch ist, gestützt auf Variantenvergleichung heranzuziehen.

Unter den untersuchten Liedern wurden nur vierhebige und dreihebige Verse gefunden.

Zweihebige Verse entstehen nur scheinbar durch gelegentlich gehäufte Teilung vierhebiger Zeilen durch Binnenreime [581 III, IV Zeile 3; 115; 473 V, VI, VII].

a) Der Septenar.

Der Septenar erscheint immer scharf geteilt in die beiden Halbverse zu vier und drei Hebungen — so daß hin und wieder sogar die ersten und zweiten Halbzeilen untereinander reimen — und zwar entweder als 1. Septenar mit sämtlich stumpfen Versausgängen: [‘common metre’] 115 VI, VIII, IX, X, XI; 403 X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVII; 473 V. 2. Septenar mit klingendem Ausgang des zweiten Halbverses: 288 III, IV, VI, VII, VIII, IX. 3. Vereinzelt in der ersten Halbzeile zu drei Hebungen mit klingendem Ausgang; der häufig auf schwere Suffixsilbe fällt. In 46a III, IV; 90 IV erscheint der Wechsel von 4 und 3 ⏊ Hebungen so regelmäßig, daß für die untersuchte Volkslyrik der Vers zu 4 Hebungen (stumpf) und 3 Hebungen

(klingend) mit Möglichkeit der Pause als metrisch gleichwertig zu halten sind. Man kann solche Verse auch mit Schipper ['Englische Metrik' II, 432] als einen in zwei Halbverse geteilten Alexandriner mit klingender Cäsur auffassen. Vgl. 115 IX, 2, 1; 3, 1; 46 a III, IV; 90 IV.

b) Die viertaktige [vierhebige] Zeile des Reimpaares. 403 VIII, IX, XVI; 563 III, IV, V; 581 III, IV. Dieser Vers kann wie in den genannten Fassungen mit normal einsilbiger Senkung gebaut sein oder er kann auch zweisilbige Senkung als Regel haben. Dann erscheint die vierhebige Zeile in der Form von 152 II, III, IV, V, VII, VIII; oder 372 V, VI, VII, VIII, IX, die sich beide wieder vor allem durch die Stellung der dipodischen Cäsur (s. u.) unterscheiden.

c) Der dreihebige Vers [nicht zweite Septenarhälfte zu drei Hebungen!] erscheint in 200 VII, IX, X, XI entweder mit regelmäßig einsilbiger Senkung (als Normalform) in den beiden ersten und der 4. und 5. Zeile oder als normal mit zweisilbiger Senkung in den beiden Caudazeilen der Schweifreimstrophe.

d) In der Gruppe 372, die inhaltlich ganz einheitlich ist, und keiner Störung durch fremde Elemente, wie etwa 473, ausgesetzt war, besteht offenbar eine metrische Unsicherheit, die zwar durch die Zersingung der alten Ballade motiviert, aber trotzdem nicht beseitigt werden kann, ohne daß man zu nicht unbedenklichen Textrevisionen greifen müßte. Die Unsicherheit besteht darin, daß kein einheitliches metrisches Schema ohne Gewaltsamkeit paßt. Der offenbar zu Grunde liegende Rhythmus der Bänkelsängerballade × | ×× | ×× | ×× | (Melodie im $^3/_4$-Takt) erscheint in den volkläufigen Fassungen durch eine verwilderte Behandlung der Senkungen durchweg in verlängerten Zeilen, so daß eine Skandierung mit nur 4 Hebungen häufig nicht mehr der Satzmelodie entspricht, z. B. V 4: 'and áll the rest come práttling round me ‖ as I síng with jóy'.

Es scheint hier eine Taktumbildung vorzugehen. Wie

die Melodie der volkläufigen Lieder dieser Gruppe nicht mehr $^3/_4$-Takt [wie im M. M.], sondern $^4/_4$-Takt zeigt, und daher auch dem Tonfall der Straßenballade nicht mehr recht natürlich entsprechen kann, so hat sich allem Anschein nach auch durch den Umwandlungsprozeß volkläufiger Weiterbildung eine Tendenz zum volksliedgemäßeren Septenar mit einsilbiger Senkung, zu dem $^4/_4$-Takt-Melodie paßt, herausgebildet. Dadurch ist vielleicht jene metrische Unsicherheit entstanden, durch die manche Verse fast wie Prosaauflösungen erscheinen. Ein Nebeneinander beider Metren war um so eher möglich, als die septenarische Langzeile in jeder Halbzeile zwei stärkere Höhepunkte enthält, welche mit den vier Hebungen der ursprünglichen Langzeile parallel gehen können. Als Beispiel für ein mögliches Nebeneinandergehen beider Metren mag IX, 1 dienen:

'Oh the nóbleman   mét with the thrésher one dáy,
He saïd: good hónest fe̋llow come te̋ll to mé I práy.'

Da eine solche Beobachtung einer Umbildung parallel der Wandlung einer $^3/_4$-Taktmelodie in eine $^4/_4$-taktige bisher allein steht, und da der Typus 372 [vgl. Kap. 3] noch durchaus keine abgeschlossene Entwicklung des Kunstliedes zum Volksliede darstellt, erscheinen weitere Schlüsse als verfrüht. Es wäre an einem umfassenderen Material zu untersuchen, ob solche metrischen Umwandlungen im englisch-schottischen Volksliede sich auch sonst noch finden, oder ob es sich hier nur um eine zufällige Abnormität handelt, die sich mit der freien Behandlung der Senkung und mit Textverderbtheit erklären läßt.

e) Cäsur.

Außer der vollständig durchgeführten Teilung der Ganzzeile in zwei Halbzeilen finden sich 1. metrische, 2. rhetorische oder logische Cäsuren.

Die gewöhnlichste metrische Cäsur in der Volkslyrik ist die Symmetriecäsur in gradtaktigen Versen, sie hat

im normalen Zustande nicht rhetorischen Charakter, sondern liegt einfach im Schema des viertaktigen Volksliedverses von vornherein vor dem rhythmischen Gefühl des Sängers fest.

In der Volkslyrik wie in der Volksballade, sehr oft auch im Bänkelsängerliede fallen Symmetriepunkt des Verses und syntaktischer Einschnitt grundsätzlich zusammen. Diese dipodische Cäsur teilt den Vers in zwei parallele Hälften mit je zwei metrisch und inhaltlich zusammengekoppelten Füßen, so daß auf längere Strecken die erste oder zweite Hebung überwiegend vorherrscht. Die Dipodie wird damit zum Kriterium auf Volkspoesie und Bänkelsängerdichtung. Kunstlyrik, die nicht bewußt nachahmt, zeigt sie als Normalform in einem Gedicht nicht. Die dipodische Cäsur vollständig durchgeführt zeigen die beiden Gruppen mit normal zweisilbiger Senkung: 152 [außer 152 III, 4 'and there is not one in twenty young men girls can trusts'] und 372 [außer VI, erste Zeile, die aber vielleicht verderbt ist, vgl. die entsprechende Zeile in IX, 1]. Vollständig ist die dipodische Cäsur ferner bei 288 durchgeführt.

Die Ausnahmen, bei denen der syntaktische Bau der vierhebigen Verszeile die Dipodiecäsur des metrischen Schemas überdeckte, beruhen in der Mehrzahl auf einer starken syntaktisch-rhetorischen Cäsur nach erster oder dritter Hebung, die im allgemeinen der dipodischen Cäsur hinderlich ist. 46a III 'my love ‖ he was sent from me'; 4 'I saíd ‖ my déarest Jóhǹny'; 115 VI, 3 'to box her o'er the main ‖ she cried'; 115 X 5 'the ańchor ‖ ańd the cáblè'; 'the máin mast ‖ ańd the rígg̀ing'; 't was témpests ‖ ańd bad wéathèr'. 3 'the rivers ‖ they never will run dry'; 403 XII, 1 und XV, 1 'lamenting ‖ for her own true love'. 563 VI, 3 'thinking ‖ the sweetest flower to find'; 4 'thinking ‖ that he was a trusty tree'; 5 'I know not ‖ if I sink or swim'; V, 2 'I said ‖ I would have her or none'; 3 'untrusty ‖ as I found that three'.

Der Dipodiecäsur entgegen arbeitet — weil oft mit rhetorischer Cäsur verbunden — fehlende Senkung: 115 VIII, 2 'but Holland is a good place'; 115 XI, 1 'the fírst night || Í was márrièd'; 5 'the stórm thén begán to ríse. Überhaupt ist zu beobachten, daß der dreihebig-klingende Vers als erster Halbvers im Septenar, obwohl die Dipodietendenz der vierhebigen Verse in der gleichen Fassung sonst gern Analogiewirkungen im zweiten Septenarhalbvers hervorruft, der dipodischen Cäsur nicht günstig ist, weil kein eigentlicher Symmetrieeinschnitt im Verse ist.

Die dipodische Cäsur ist also in einer Reihe von Fällen nicht durchgeführt, als Norm beherrscht sie jedoch den vierhebigen Volksliedvers durchaus, ja sie wirkt von hier häufig auf den dreihebigen zweiten Halbvers des Septenars hinüber, der sonst geringere metrische Gliederung zeigt, besonders in Fällen, wo die zweite Septenarhälfte in einer Teilwiederholung der ersten besteht.

1. Die dipodische Cäsur in den untersuchten Volksliedern ist in den meisten Fällen stumpf: 115 IX, X, XI; 288 III, IV, VII, VIII, IX; 403 XI, XIV, XV, XVII; 581 III.

2. Klingende Dipodiecäsur ist nirgends ganz herrschend, vereinzelt in 115 VIII, 4, 1; 403 XII, 2, 1; 5, 3; 563 III, 1, 1; 1, 2; 2, 1; 563 IV, 1; V, VI [achtmal klingend, siebenmal stumpf].

3. Die dipodische Cäsur in dreihebigen Septenarversen, die meist Teilwiederholungen der ersten Halbzeile sind: 288 III, 2, 4; 2, 2; 3, 2; 288 IV 1, 2; VI; 403 XIII.

Rhetorisch-syntaktischer Art sind in diesen Versen die Einschnitte nach der ersten Hebung — klingend oder stumpf —, seltener nach der dritten Hebung.

Nach erster Hebung (stumpf): Vor Subjektspronomen nach einem vorausgestellten Satzteil 46a III, 1, 1, 2; IV 2, 1; 3, 1, 3; 403 XI, 2, 1; 4, 1; XII 4, 2; XIII 4, 3; 473 VI 2, 1, 2; 563 IV, 2, 8; V, 2, 4; 5, 4; 6, 2. Vor Be-

ginn eines abhängigen Satzes (Nebensatz, direkte Rede) oder eines neuen Satzes: 115 VIII 1, 1; 115 XI. 1; 288 VI 1, 4; 403 XI, 4, 1; XV, 2. 3; 563 III, 3, 2; 581 IV, 1, 1: 46 a III, 4, 1, 3. Durch fehlende Senkung veranlaßt 115 IX, 2, 1; 3, 1: XI, 5, 3; etc.

Nach erster Hebung (klingend): Vor Subjektspronomen 403 X, 3, 1; XIII 4, 1; 563 VI 3, 2; 4, 2. Vor Nebensatz 563 IV, 2, 2. Andere Fälle 46 a IV, 1, 4; 563 V 1, 4; 563 VI, 3, 2; 4, 2 [Taktumstellung!].

Nach dritter Hebung: 115 X, 2, 6; 403 XI, 2, 1. In beiden Fällen vor einem angehängten Satzfüllsel ...'she cried', ... 'I must tell' usw.

In dem Rhythmus × | × × | × × | × × | der Gruppe 152 liegt außer der durchgeführten Dipodiecäsur noch eine Tendenz zu weiterer symmetrischer Teilung der Vershälften vor. Dadurch erhält der Vers den Charakter, als wäre er aus drei Versfüßen von der Form × | × und einem Jambus als Versschluß gebildet: 152 II, 2 'o meeting's a pleasure and parting's a grief', he'll court you, cajole you etc.' Diese Symmetriecäsur findet sich im ersten Halbvers in III 1, 4; 2, 4; 4, 1; 4, 3; 5, 2; IV 1, 4; 2, 4; 4, 3; V 1, 1; 1, 4; 2, 2; 2, 4; 3, 2; 3, 4; VI 1, 1; 1, 3; 3, 1; 3, 3; 4, 3; 4, 4. Im zweiten Halbvers VI 1, 1; 2, 1.

Die stumpfe Cäsur nach der ersten und dritten Hebung steht in dieser Gruppe in syntaktischen Einschnitten.

Im dreihebigen Vers × | × | × | und × | × × | × × |, 200, ist Symmetriecäsur natürlich unmöglich. Eine Cäsur liegt entweder nach erster Hebung, stumpf oder klingend, oder, ebenso, nach zweiter Hebung. Im Ganzen ist jedoch die Cäsur in diesem kurzzeiligen Metrum nicht mit solcher Schärfe ausgebildet, wie in den vierhebigen Versen.

Zwiefache Cäsur in einem Halbverse: 115 IX, 2 'come | arise, arise, you bonny boy'; 288 IX, 1 'O it's there | I spied ‖ a fair pretty maid'; 403 XV, 2 'she said my heart ‖ will never be at rest'; 563 IV_2 'thinking | a sweet rose ‖ there to find.' In diesen Fällen hat sich

neben syntaktischer Cäsur die Dipodiecäsur gehalten. In 403 XI, 2 'my mourn | it is my grief ‖ I must tell' stehen Cäsur nach 1. und 3. Hebung nebeneinander.

Im übrigen zeigt ganz allgemein die erste Halbzeile stärkere Neigung zur Durchbrechung des normalen Schemas. Sie ist der leitende Teil, formal und begrifflich, der sich in der Volkslyrik nicht so leicht in das Schema zwängt, wie die zweite Verszeile des abgeschlossenen Paares, die ja in zahlreichen Fällen nur ein ausführender, sinnwiederholender Flickvers ist, der nur gewissermaßen der Satzmelodie die ausklingende Kadenz geben soll, und mit Leichtigkeit auch oft in stereotyper Kadenzform sich einfindet.

3. Bau der Strophe.

Der Strophenbau der untersuchten Volkslyrik zeigt einfache Formen.

a) Das Septenarpaar mit paarweis gereimten Ganzzeilen von der Form 4 (3 ⊥) x : 3 a : 4 (3 ⊥) y : 3 a. 46 a III, IV; 90 IV; 115 VI, VIII, IX, X, XI (Doppelstrophen); 288 III, IV, VIII, IX; 403 X, XI, XIII, XIV, XVII; 473 V, VI, VII, XI.

Reimen auch die ersten Halbzeilen untereinander, so entsteht eine septenarische Kreuzreimstrophe von der Form 4 (3 ⊥) a : 3 b : 4 (3 ⊥) a : 3 b, die jedoch in keiner Fassung ganz durchgeführt ist. Vgl. 403 XII (außer Strophe 3); 403 XV, 1; XVII, 8; XI, 1 [wenn 'you' im Reim auf 'tree' durch 'ye' ersetzt wird]. Die Gruppe 288 zeigt den Reim sehr wenig ausgebildet. Das Septenarpaar wird wie im Reimpaar meist in zweiteiliger Gruppierung gebraucht, kann aber zu einer Doppelstrophe vergrößert werden 90 IV; 115 VI, VIII, IX, X, XI.

b) Das Reimpaar meist in der Strophenform 4 a 4 a 4 b 4 b ist neben dem Septenarpaar die beliebteste Strophe der Volkspoesie. 152 II, III, IV, V, VI, VII, VIII. 403 VIII, IX, XVI. 372 V, VI, VII, VIII, IX. 563 III, IV, V, VI.

Auch hier, wie beim Septenar, stehen neben dem einfachen Reimpaar vereinzelte Kreuzreimstrophen 403 XVI, 1; 563 III, 2; IV, 2; VI, 1, 4. 6. Der Volksliedsänger wechselt das Strophenthema in derselben Fassung ganz unbekümmert. Bei 152 III, 5 findet sich eine Strophe mit umschließendem Reim a b b a.

c) Die Schweifreimstrophe in 200 von der Form 3a 3a 3b 3c 3c 3b ist ein echtes Erbteil der am Anfang der Reihe stehenden Bänkelsängerballade. Die Kauda hat zweisilbige Senkung regelmäßig, während die übrigen Zeilen normal einsilbige Senkung haben. Die Durchführung der Reime der Kaudazeilen ist nicht vollständig durchgeführt.

d) Dreiteilige Strophen finden sich vereinzelt z. B. 46a IV von der Form 3—a 3b 3—a 3b 4c 3d. Hierzu kommt noch ein Refrain von der Form 4e 3d 4d 4a, so daß der Reim d durch die ganze Variante läuft.

Eine weitere dreiteilige Strophe, von sonst nicht im Volksliede üblicher Struktur zeigen die dem Bänkelsang ziemlich nahe stehenden Fassungen 581 III, IV: 4a 4a 4b (stets durch Binnenreim geteilt) 3c 3c. Die c-Reime laufen durch das ganze Lied.

Die Strophenform des Volksliedes beschränkt sich also nicht nur auf das Septenarpaar und das Kurzreimpaar in zweiteiliger und vierteiliger Gruppierung [dreiteilige Strophe dieser Art kommt hier nicht vor, die Fassung 115 VII, die auch sonst verdächtig ist, hat sicher fälschlich diese singuläre Form], den ausschließlichen Strophenformen der Volksballade, sondern ins Volkslied dringen aus den Formen der am Anfang der Reihe stehenden Kunstdichtung auch andere einfache Strophenformen herein, die sich bei volkläufiger Zersingung gut erhalten.

Hiermit wird das Strophenkriterium — wie bei der Volksballade — als Unterscheidungsmittel von Kunstlied und Volkslied unsicher. Nur auffällig komplizierte, höfische Metra sind sofort auszuscheiden. Eine Umformung des Metrums durch fortschreitende Zersingung scheint bei

372 vorzuliegen, muß aber erst vor umfangreicherem Material näher erforscht werden.

3. Reim.

Der Endreim wird in der Volkslyrik nicht sehr sorgfältig durchgeführt. Die vielfach wechselnden Reimstellungen wurden schon erwähnt. Im allgemeinen reimen im Septenar die Ganzzeilen, dazwischen stellen sich in einzelnen Fassungen immer wieder Strophen ein, in denen auch die Halbzeilen reimen, so daß kurzzeilige Kreuzreimstrophen entstehen. Vgl. 403 XI, 1; XII 1, 2, 4, 5, 6; XV 1; 473 VI, 1. Die gleiche Erscheinung tritt beim vierhebigen Reimpaar auf: 403 XVI, 1; 563 IV, 2. Dazwischen finden sich auch reimlose Strophen 115 XI, 2; 288 IV 1, 2; 403 XI, 3; XIV 2; XVII, 6; XVI 2, 12, die nicht durch vergleichende Textkonjektur aufzuheben sind.

Diese nachlässige Behandlung des Endreims, die zweifellos unter der verwischenden Wirkung der Musik steht, erstreckt sich ebenso auf die Reinheit der Reime, so daß manchmal schwer zu entscheiden ist, ob unreiner Reim, Assonanz oder völlige Reimlosigkeit vorliegt.

Konsonantisch unreine Reime.

fame : main 115 VI, 2; X, 2; noise : joys 152 V; 372 VI, 3; health : myself 200 XII, 10; sleep : speak 581 III, 4; unkind : mine 200 VII, 2; design : min'[d] VII, 3; sound : down 581, III 4; man : hand 372 IX, 5; mend : can 372 IX, 5. Der Reim -nd : -n ist nur im streng schriftsprachlichen Sinne unrein. Das Schottische hat hier den Verschlußlaut schon längst abgestoßen. Stimmhaftes und stimmloses s werden nicht sauber geschieden.

Vokalisch unreine Reime.

a) Qualitativ unrein: hair : clear 115 VI, 4; bed : maid 581 III, 1; rare : where 200 VII, 2; wear : dear 200 VII, 2; have : grave 152 II, 2; III, 3; awake : speak 581 III, 3; moon : down 200 VII, 3 [im Schottischen korrekt!]; sun : June 200 X, 2; land : round 403 VIII, 1; sun : again

403 VIII, 6; sun : return 403 XVI, 12; return : mourn 403, X, 2; also : you 200 X, 9; I am : swim 563 IV, 3; was : lass 90 VI; way : sigh 403 X, 2.

b) Quantitativ unrein: green : in 115 VIII, 2; again im Reim mit 1. remain 200 XII, 6; 2. pain 403 XII, 2; 3. Spain 403 XV, 2; 4. vain 563 V, 6; und andererseits (s. o.) mit sun 403 VIII, 6.

Traditioneller Reim ist im Englischen seit 1400 häufig und nicht auffällig: poor : door 372 V, 5.

Nicht selten sind Reime von Tonsilben auf gewöhnlich unbetonte Endsilben, namentlich auf die Suffixsilbe -ly, -y etc. Da diese — wie wir sehen — im Vers gelegentlich die Hebung, oft wenigstens Nebenton tragen kann, ist dies nicht weiter verwunderlich: with me : enemy 115 VIII, 1; she : company 115 IX, 3; to me : family 372 V, 2; to thee : family ebd. u. VI, 5.

Identische Reime entstehen vielfach durch Verswiederholung, wie 288 IX zeigt. Wirklich identische Reime sind 372 VII, 5 year : year und V, 4 joy : enjoy.

Klingende Reime finden sich in den angegebenen, weiblich ausgehenden Verszeilen. Sie sind immerhin verhältnismäßig selten reimend. Bemerkenswert sind hier ein paar Zweiwortreime 288: clearly : hear me; 213 XII, 2 better : get her; ebd. 5 siller : till her. Sonst ist gerade bei klingendem Versausgang der Reim gern vermieden oder auch auf die Suffixsilbe beschränkt wie 288 IV honey : mammy; honey : sunday; silver : shoulder ebd. Lange Reime, beside her : betide her 213 XII, 6; grieved you : deceived you 403 VIII, 6.

Künstlichere Reimformen wie gleitende Reime, reiche Reime usw. finden sich nicht.

Binnenreim

häufig an Symmetriecäsur gradtaktiger Verse. Besonders beliebt 1. in feierlichen Momenten der Schwurstrophen von 115 und 403. 115 VIII, 5, 'neither firelight nor candlelight'; IX, 4 'no firelight nor stars so bright';

X, 1 'may the heaven above protect my love'. 403 VIII, 6 'I never grieved you nor yet deceived you'; IX, 2 und XVI, 12 The fish shall fly, love, the sea shall dry, love', usw. XVII, 2, XIV. 563 III, 2 'It buds and blows like any rose; IV, 1 'But I little know what love could do'; VI, 6 'But when it is old, it groweth cold'; 581 hat die dritte Zeile jeder Strophe durch Binnenreim geteilt. 46a IV 'I'd blow a blast, when found at last'; 372 VI, 2 'sometimes I rips my row, and sometimes I mow'. 2. Binnenreim zu komischer Wirkung, besonders durch Häufung, weil er die Kurzzeile stark betont. 473 V, VI 'Old King Cole was a merry old soul'; XI, 3 'and the little tailor boy, he stole some corduroy'. Die Häufungstendenz in dieser Gruppe wird sogar noch weitergetrieben, so daß ein Binnenreim auch schließlich noch den Halbvers teilt: XI, 4 'and old Nick he cut his stick'.

Bei der Tendenz zu grundsätzlicher Abgeschlossenheit von Strophe, Ganzzeile, Halbzeile ist das 'Enjambement' in der Volkslyrik streng verpönt.

5. Refrain.

Aller volkstümlich sangbaren Lyrik eigen und hat seinen Ursprung wohl im Volksliede. Man versteht unter Refrain einen annähernd gleichlautenden Schluß jeder Strophe, der vom Chor der Zuhörer mitgesungen wird.

a) Stellung des Refrains: Meist am Schluß jeder Strophe. In einigen selteneren Fällen im Stropheninnern, so zeigt 473 V die eingeschobene Klangnachahmung 'tweedle dee' etc.

b) Art des Refrains: 1. Wiederholung eines ganzen Verses 46a III; 403 X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVII. Die letzte Strophenzeile mit einem dazugesetzten 'my dear' wird wiederholt. 2. Wiederholung eines Verspaares: 90 IV. In gewissem Sinne stimmen dazu die Fassungen 115 VI, VIII, X, deren Schlußseptenar fast refrainmäßig durchgeht. 3. Als besondere Refrainstrophe in 46a IV (Doppelrefrain); 213 XII, welche in Rhythmus und Inhalt

der Strophe entsprechen. 4. Als Wiederholung desselben Rhythmus als Zusatz zu jeder Strophe 'bobwheel'. 288 III 'with a fa-la-la, with a fal la la, all on the dew so pearly'. 5. Ein Septenar mit Wiederholung einer Strophenzeile. 288 IV, VI, VII haben bei sonst klingendem Versausgang der Strophe einen Septenar solcher Refrainsilben mit stumpfem Ausgang. 288 VIII hat ein Septenarpaar mit Wiederholung der Strophenschlußzeile als Refrain. 288 IX endlich hat aus Refrainsilben einen abweichend von der Strophe rhythmisierten Chorus gebildet. 473 zeigt dann noch einen besonderen Fall des Refrains der 'cumulative songs' ein Chorus aus Wiederholungszeilen in umgekehrter Reihenfolge, der sich bei jeder Strophe vergrößert.

Bestimmte Gesetzmäßigkeiten lassen sich auf Grund des untersuchten Materials für den Refrain noch nicht aufstellen. Er ist hier in erster Linie wichtig durch die Zähigkeit, mit der er formelhafte Elemente alter Volkspoesie konserviert, so daß in Refrains manchmal die einzigen Zeugnisse für die Existenz bestimmter lyrischer Formulierungen älterer Volkslyrik vorliegen.

c) Diktion.

I. **Rhetorische Mittel, um die Aufmerksamkeit zu erregen.**

a) Frage als Erkundigungsfrage, der meist die Antwort auf dem Fuße folgt, um die Handlung oder die Situation, den Dialog einzuleiten, weiterzuführen oder zu wechseln: 90 IV 3; 372; die Gruppe 288 ist überhaupt als ein Frage- und Antwortspiel aufgebaut. In 403 XI, 1; XII, 1 ist die Frage ohne Stimmungscharakterisierung ohne unmittelbare Antwort ein beliebtes Stilmittel der Volkslyrik, sofort 'medias in res' sowie mitten in die lyrische Stimmung zu führen. 403 VIII, 6 bleibt auf die angstvolle Frage des Mädchens die Antwort aus: der Geliebte hat sie verlassen. Die Frage ohne erwartete Antwort findet sich als Ausdruck starken Gefühls besonders

in Situationen der Unsicherheit und Ratlosigkeit: 563 IV, 3 ein bezeichnendes Beispiel:

'What is't to me though she sink or swim?
Must I go bound, and she go free?
Must I love one that loves not me?
Why should I act such a childish part
As to love a fair one that breaks my heart?' —

b) Hier steht diese rhetorische Verwendung der Frage bereits ziemlich nahe dem in aller Volkspoesie sehr beliebten Ausruf.

1. Durch Interjektion eingeleitet: 115 VI, 3; 152 II, 2; II, 4; 213 IX 3 als nachdrückliche Gefühlsaufwallung, oder 213 IX, 1, 7; 288 X; 403 VIII; 372 IX; 581 IV lediglich als dramatische Akzentuierung. 2. Als Anrede: 115 XI; 372 V; VI; 403 VIII, 2; X; XVI. 288 X 'blink o'er the burn my bonnie lass, blink o'er the burn my lammie' ist wahrscheinlich ein Zitat eines alten Refrains. 3. Mit Wunschcharakter: 115 X; 46a IV Refrain; 563 V; VI. 4. Als Toast: 152 V, 3.

c) Direkte Rede ist die herrschende Form der Volksliedkomposition [s. v.] wie -Diktion überhaupt. Bei den Dialogliedern steht die direkte Rede sowie der Wechsel der Personen ohne besondere Einführung am Strophenbeginn, da hier bei der Tendenz zu abgeschlossenen Einzelstrophen, der Personenwechsel, wie Situationswechsel üblich ist und für gewöhnlich keiner Einführung bedarf. Ausnahmen sind: 372 VII, 2. Hier wird die Einführung breit gegeben, weil damit die 2. Hauptperson und -Situation eingeführt wird. 115 VI, 4 'Says my mother: Dearest daughter'. Ebenso XI, 3. Der Antagonist wird regelmäßig ziemlich umständlich eingeführt, weil er nicht zu den normalen Trägern des Dialogs rechnet. Für diese erscheint im Dialog am Strophenanfang keinerlei Motivierung nötig. Vgl. 46a III, 115 VI 2, VIII 2, IX 2, XI 2; 288 III, IV, VI; 372 V, IX 4, 5; 403.

Auch im Stropheninnern, aber immer zu Beginn der

Ganzzeilen, finden sich gelegentlich Personenwechsel ohne Einführung, wo eine Motivierung nicht nötig ist: 115 VI 4. Aus der Form 'I' in der Antwort des Mädchens auf den Vorschlag der Mutter, ist Personenwechsel deutlich. Es tritt hier nur der ursprüngliche im Liede herrschende Monologzustand wieder ein, der einen Augenblick unterbrochen war. 288 VIII hat eine in diesem Fragment alleinstehende regelmäßig durchgeführte Sonderform des Personenwechsels vor der 4. Halbzeile; das ist sonst durchaus vermieden. 372 VII keine Einführung im Stropheninnern, weil durch die Anrede 'Sir' der Wechsel deutlich war.

Im Stropheninnern ist der Wechsel der redenden Personen sonst regelmäßig eingeführt: 46a III, 4, 115 VI 1, 115 IX 2, XI 1; 288; 372 V, 2; VI 1; IX 1; [obwohl hier unnötig, da Situation ganz klar] 403 XV 1; 581 IV 2; 581 V.

Die Einführung selbst kann sein 1. ein Verbum 'he said, saying' etc. [Normalform], oder 2. eine Einführung durch eine vorher besonders entwickelte Situation 115 VIII, IX, XI; 372 IX 1; 581 V. Bei der Einführung durch 'said, saying etc.' im Versanfang ist durch Vergleichung mit anderen volkläufigen Fassungen und metrische Kritik die Berechtigung dieses Flickwortes zu erweisen. 46a III; 115 VI 1; 581 IV 2 erscheint danach 'saying' etc. als überflüssiger Zusatz der verderbten Einzelfassung, während die Einführung in 372 VI, IX metrisch gesichert, in 581 V 1 mindestens zulässig ist. Vielfach wird eine Einführung als Versfüllsal erweitert: 115 IX, 2; 288; 372 V, 2; VII.

Aufhören der direkten Rede und Übergang in die Erzählung, überhaupt die Wiederherstellung der grundlegenden Situation nach der Unterbrechung durch eine direkte Rede wird nicht besonders bezeichnet.

d) Antithese

wird in der Volkslyrik fast nur als Stilmittel, erregend und nachdrücklich, bei einzelnen Begriffen verwandt. Als

Kompositionsmittel in der gegensätzlichen Anordnung von Situationen und Charakteren ist es eine hier selten angetroffene Technik der Kunstpoesie, die wir in dem untersuchten Material höchstens noch als Erbteil der Straßenballade 372 in der Gegenüberstellung des 'nobleman' und 'thresherman' antreffen. Als Stilmittel in Fällen wie 115 VI, 4 'daylight : candlelight'; 152 V, 3 health : confusion; III, 2 'meeting is pleasure and parting is grief'; 200 VII winter : summer; 403 XVII 'bright day shall turn to night', wie überhaupt die Antithesen der Schwurstrophen! 563 IV, 3 'must I go bound, and she go free? Must I love one that loves not me?'

e) Auffallende Wortstellung,

besonders an metrisch stark exponierten Stellungen, wie Anfang und Schluß des Verses: 1. Subjekt absolut vorangestellt und durch Pron. wiederholt: 152 II 'the leaf it will wither'; 152 VI 'The grave it does rot you'; 403 'Ten thousands of miles 'tis a very long distance'. 2. Vorangestelltes, daher stark akzentuiertes Objekt: 'sleep I can get nane' 213 IX; 'the whole world for to range' 200 VII; 'your hearts do not hang them' 152 II, 3. 3. Adjektiv in den Versschluß bezw. Reim gestellt: 581 III 'replied the maid so fair'; 200 VII 'velvet so rare'. 4. Voranstellung des Adverbs: 'abroad as I was walking' 46a III; 'right modestly she answered me' 288 III; 'so away to my true love I did go' 581 III. 5. Voranstellung der Negation: 'and not let your mind be like the weathercock' 403 XV, 4. 6. Verbum an der Spitze: 'says my mother' 115. VIII, 4; 'replied the maid so fair' 581 III [nicht eingeschobener Satz!]. 7. Verbum im Reim, nur auffällig, wenn dadurch eine Inversion entsteht: 'poor maids to deceive' 152 II, 3. 'Who for his wife and family daily did provide' 372 V; 'and here I no longer in England can stay' 152 IV, 1; 'the day appointed was' 90 IV; 'an inconstant lover no maiden can trust' 152 II.

Diese der Volkspoesie eigene Freiheit der Syntax zeigt

sich besonders in der Satzfügung. Die Tendenz zu abgeschlossenen Halbzeilen, Ganzzeilen und Strophen bedingt jene oft sonderbaren parataktischen Aneinanderfügungen verschiedener Zeilen, die der Volkspoesie den ihr eigentümlichen archaischen Charakter geben, der von Nachahmern oft für das Wesentliche dieser Form aufgefaßt wurde. So entstehen Strophen wie 90 IV, 1:

'T was on last monday's morning the day appointed was,
To walk out into a meadow-greenfield to meet a bonny lass,
To meet a bonny lassie to bear her company,
For she's low down, she's in the broom a-waiting there for me.'

oder 115 VI, 1; VIII, 1; 563 V, 2; 152 IV, 1; 563 III, 1.

Weitere Freiheiten volkstümlicher Sprechweise: 1. Verallgemeinerung der Endung der 3. Präs.: 'I does, I gets, I goes, I sets, I takes' etc. 372 VI, 3. 2. Sing. statt Plur. bei großen Maßbegriffen, die als Einheit gefaßt werden: 'here's sixty acres' 372 V; 'ten thousand mile is a long long way' 403 XIII; 'the most of them was small' 372, VIII. 3. Einführung mit 'it's'. Von Liedanfängen wie 'It's a merry king' 152 III, 'Its a nobleman' 372 VI. VII wurde diese Einführung auf ganz andere Verhältnisse übertragen, wo sie an sich sinnlos ist: 'so it's open the window' 581 IV; 403 VIII, 2.

f) Altertümliche Worte.

Aus metrischen Gründen wird statt 3. Präs. auf -s die ältere Form auf -eth gebraucht, weil dadurch eine Senkung mehr entsteht, ein anderer Unterschied ist nicht zu beobachten: 152 II, 1 stehen nebeneinander: sings : bringeth : telleth : sucketh : draweth. 581 IV 'such ado'. 563 III 'of ilka hue' (schottisch).

Im Ganzen zeigt das untersuchte Material recht wenig alte Formen. Die Sprache des Liedes erscheint viel zeitgemäßer, als der Ton der Volksballade

II. Mittel zur Befriedigung der Aufmerksamkeit.

a) Mittel der Anschauung.

1. Vergleich: Der Vergleich ist unter den in der Volkslyrik recht schwach vertretenen Mitteln der Anschauung noch das am meisten verwandte Kunstmittel. Anschauliche Darstellung in charakteristischen Bildern bedeutet fast stets ein starkes poetisches Individualbewußtsein. Wie die umgebende Natur nicht als poetisches Motiv in den Gesichtskreis des Volksliedsängers tritt, so ist auch die Verwendung anschaulicher Vergleichsmomente aus der Natur in der Volkslyrik meist typisch und phantasiemäßig, assoziativ nicht wirklich gesehen.

Wir finden als Vergleich für den Liebhaber: 46a IV einen Sperling, den der Pfeil, die suchende Geliebte, trifft; 152 II, 2 'worse than a thief'; III, 2: 'as the true turtle dove'; 403 XVI, 4 wankelmütig 'like the weather cock'; 563 das überhaupt voller metaphorischer poetischer Einkleidungen ist, vergleicht den nicht erhörten, schmachtenden Liebhaber V, 1 einem 'ship deeply loadened with care'; IV, 2 einem Schwimmer 'who strives against the stream'; IV, 3 einem Schauspieler, der eine kindische Rolle spielt.

Die Geliebte wird genannt: 403 XII 'turtle dove'; 563 V ein zerbrechlicher Ast; V, 2 'of stars she is my brightest sun'; ebd. 'the fairest bloom'; ebd. eine stachlige Rose.

Ihre Hände sind 'lily white' 90 VI, 3; ihr Auge 'bright like the stars at night' 581 III; ihre Wange rosenfarben 200 XII, 7; ihre Zähne 'like the ivory or snow' 200 XII, 7.

200 nennt die Liebe des Mannes wechselnd 'like the moon', des Mädchens aber beständig 'like the sun'. 563 VI nennt Frauenliebe 'a jewel when it is new'; wie eine blühende Rose; aber auch sie 'fades away like morning dew'. Die treuen Gatten leben allemal 'like two turtle doves' 372 V; der Landmann arbeitet 'like a slave' ebd.; 115 VIII nimmt den Vergleich 'Geld wie Heu' auf, 'as

plentiful as the leaves upon the tree'. Dieser einzige auffallende Vergleich ist aber historisch betrachtet nach Ausweis der Reihe nur eine Umwandlung einer nicht mehr recht aufgefaßten früheren Variante aus der Schlaraffenlandstrophe.

Die verglichenen Objekte wie die Vergleichsbilder sind einfachster Natur und der täglichen Umgebung oder einfachen Ideen entnommen, wie sie sich in der Volksdichtung als stereotype Klischees herausgebildet haben: 'milk white', 'lily white' sind stehende Formeln; Blumen, vor allem die Rose sind typische Vergleichsbilder, die oft bis in die Folk-Lore-Symbolik hineinreichen, wie Turteltaube [ausharrende Treue] und Lilie [Liebe].

Die Form des Vergleichs ist meist die einfache Formel mit 'as' und 'like', oder auch komparativisch 'worse than' 152 II, 2. Poetisches Bild, nicht in der Form des Vergleichs, aber auf der Idee eines Vergleichs beruhend, in Fällen wie 'lily-white hand' 90 IV, 3; oder der Schwimmer, der gegen den Strom schwimmt 563 IV, 2; ebd.

Der ausgeführte Vergleich, der sich dem Phantasiebild nähert und gelegentlich damit zusammengeht, ist nicht selten in der Volkslyrik, welche ja ein einmal angeschnittenes Thema mit Vorliebe durch zwei Verszeilen oder gar durch eine ganze Strophe hindurch festhält. Es liegt also hier weniger Sinn für stärkere Bildhaftigkeit, sondern die allgemeine Tendenz zur Zeilen- bezw. Strophenfüllung durch eine inhaltliche Einheit zu Grunde. Hierfür ist vor allem die Gruppe 563 bedeutsam, deren ganze poetische Kraft fast allein auf dem glücklich durchgeführten Vergleich beruht.

563 III, 2: 'where love is planted there it grows, it buds and blows like any rose, it has a sweet and pleasant smell, no flow'r on earth can it excel' — IV, 3: 'I see a ship sailing on the sea, as heavy ladened as she can be, but she's not so deep as in love I am — what is't to me though she sink or swim? — 563 V, 3; weitere aus-

geführte Vergleiche 46a II; 152 II, 2 Die Wanderstrophe; 200 X, 2; 403 XV, 1.

Diese ausgeführten Vergleiche bewegen sich innerhalb der beliebten Typen und Phantasiebilder. Sie zeigen nicht die auf individuelle Beobachtung oder Gedankenbewältigung gegründete Form des homerischen Vergleiches der Kunstpoesie, sondern Stimmung und Phantasie in typischen Bahnen.

2. Metapher.

Die Metapher ist eines der Hauptmittel klassizistischer Dichtung, die Volksdichtung verwendet sie sehr sparsam. Die Metapher erscheint als abgekürzter Vergleich; an die Stelle des eigentlichen Gegenstandes tritt ein anderer, der bestimmte, zu verdeutlichende Eigenschaften mit dem ersten teilt.

115 IX nennt den schönen Körper des Mädchens 'my lily fair'; 563 VI, 1 'my sorrows fill me to the brim'; 372 IX, 3 bezeichnet die Tagesarbeit als 'Joch'; 372 V läßt den 'poor Tresher' mit seiner Familie 'from the sweat of my brow' leben. Hier haben wir auch den seltenen Fall einer Synecdoche (= pars pro toto), die in der Volkslyrik sonst fehlt, vielmehr als Verdachtsmoment für kunstmäßigen Einfluß zu bewerten ist.

3. Allegorie

findet sich nur in einem von der Bänkelsängerballade, wo sie stilgemäß ist, her ererbten Falle 200 VII, 4; IX, 2; X, 1: 'Cupid's chain', das sich immerhin durch einige volkläufige Fassungen hält, dann aber auch nicht mehr verstanden wird.

Die Allegorie in kunstmäßiger Form wird durch den volkläufigen Prozeß beseitigt, das Nichtmehrverstehen in 200 X, 1 ist nur eine Phase dieser Entwicklung. Man darf daher bei einer so beweglichen Form aus solchen ungewöhnlichen Momenten, die sich aus der Reihe erklären, keine allgemeinen Schlüsse ziehen.

4. Personifikationen

sind ebenfalls ein seltenes poetisches Stilmittel des Volksliedes, sie gehen kaum über den Gebrauch der Umgangssprache hinaus. 403 VIII 'The sun is spreading the break of day'; 581 III 'Love did torment me so'; 46a III 'my love loves me'; 152 III, 4 'The grave it will rot you' etc.

5. Malendes Adjektiv.

Während der Kunstdichter durch individuelle Beobachtung in das schmückende Adjektiv die Präzisierung des Hauptbegriffes legt, ist das 'Epitheton ornans' des Volkslieddichters eigentlich ganz ohne 'Augensinn' geformt. Der Volksliedsänger beobachtet nicht; das sahen wir schon bei der Zeichnung der Umgebung. Von dem Naturbilde gibt es nur stereotype oder gedachte Farbeneindrücke. Die malenden Adjektiva sind ebenso unsichtig und unscharf mit Vorliebe assoziativ und phantasiemäßig gewählt. Die prägnant malerische Verwendung der Epitheta ist ein Anzeichen für kunstmäßige Dichtung.

Direkt malende Epitheta; Farben: 152 III, 5 'green leaves': 200 IX 'every green tree': 200 X, 3 'velvet so green': 200 VII, 2 'yellow hair'; 90 IV 'lily-white hand': 403 XVII 'milkwhite dove': 403 XV 'red and rosy cheeks'; 563 IV, 2 'flowers both red and blue'; 288 IV 'dark and rolling eye'; 403 XVII 'bright day'; 115 VI, 4 'broad daylight'. Andere Epitheta: 115 XII 'wild flowers': 152 III, 1 'bare breast'; 563 IV 'meadow fresh and gay'; 115 VIII 'daring foe'; etc. Manche dieser malenden Adjektive sind so typisch, daß sie längst zu formelhaften Wendungen der Volkspoesie erstarrt sind: 'yellow hair', 'lilywhite hand', 'milkwhite dove', 'daring foe' usw.

Das Adjektiv indirekter Beziehung hat kunstmäßig rhetorischen Charakter und findet sich kaum in der Volkslyrik. Einige stereotype Fälle könnte man hierher rechnen: 403 XVII 'angry eye'; XV, 5 'smiling looks'; 563 IV, 2 'prickly flowers'.

III. Mittel des Nachdrucks.

1. Wiederholungen.

a) Des Wortanlautes = Alliteration. Die Alliteration hat in der englisch-schottischen Volkspoesie einen Vorzugsplatz unter den stilistischen Kunstmitteln des Volkes, das in seiner Sprache einerseits von jeher den Reiz des Stabreims als poetisch-formaler Bindung noch spürte, andererseits in der Kunstpoesie seit Jahrhunderten diese alte Kunstform immer wieder aufgenommen fand. Die Alliteration hat, mit wenigen Ausnahmen nachdrücklichster Akzentuation, aufgehört, rhythmisch und metrisch regulierend zu wirken. Sie gehört vielmehr zu den Stilmitteln und hier unter das größere Gebiet der Wiederholungen. Je weniger eine inhaltliche Verbindung besteht, wie in Refrainsilben etwa, desto sicherer tritt eine rein sinnliche, d. h. formale äußere Bindung ein, und die ist entweder Endreim oder rhythmische bezw. formale Parallelbildung oder der Stabreim. Eine Erscheinung volkläufiger Poesie, deren Übertragung auf die Kunstpoesie schon Chaucer's Spott herausforderte [vgl. 'with my ru, rum', ra 288 V].

Die Alliteration der Volkslyrik bindet durchaus einfache Konsonanten mit Konsonanten, die an andere Konsonanten gebunden sind: 'Blink over the burn' 288, II 13; 'buff: blue' 213 X; 'fish : fly' 403 XVI. Bevorzugte Stabreime sind die Anlaute b, besonders br, r und w; auch d, g, m, l, p. Also entweder stimmhafte, oder wie r und w halbvokalische Anlaute, mit Ausnahme von p, das einen nachdrücklich akzentuierenden Charakter hat.

Formelhafte Wendungen: 288 II, 13 'blink over the burn' (alter Refrain); 152 VI 'by and by'; 403 XII 'a the days be deen': 115 VIII, 4 'dearest daughter' (typisch); 288 IV 'may morning'; 213 X, 7 'over the moss and the mire', nach dem formelhaften Refrain 'over the moss and [over] the muir: 213 X, 7 'mud and mire';

115 VIII, 3 'rant and roar'; 152 VII, 2 'true turtle dove'; 200 IX 'wide world' etc.

Beliebt ist hierbei die als Ausklang für Versschlüsse beliebte Form a + b (by and by).

Verwandte oder begrifflich sich berührende Dinge: 563 VI, 11 'bended : broke'; 581 III 'bitter word and blow'; 46a IV 'blow a blast'; 563 III 'buds and blows'; 46a IV, 3 'hunt : horn'; 90 IV, 2 'brisk and bonny'; 372 VII, 5 'to chirp or cheer'; 403 XV, 3 'dark and dismal night'; 563 III 'garden gay'; 115 VIII 'grows no green'; 115 VI, 3 'grows great stores of grain'; 152 IV, 4 'kiss you and court you'; 152 II, 3 'court you cajole you'; 152 V, 3 'lovers loyal'; 200 XII 'keep constant and kind'; 115 IX 'keep company'; 403 XVII 'leave: alone'; 200 XII, 1 'pretty plantings'; 563 V 'rose with ruddy blush'; 403 XV, 5 'red and rosy cheeks'; 372 VI 'I rips and I row'; 563 VI, 5 'sails the sea'; 200 XII, 7 'soft as silk [im Reim mit 'milk']; 213 X, 5 'tied with tape'; 563 V 'I went my way'; 403 XV 'weather and wind'; 213 'wankin : weary; 152 II, 2 'wasting away'; 115 IX 'ribbands round' etc.

Nachdrückliche Zusammenstellung häufig heterogener Elemente: 213 X, 1 'Hey for the buff and the blue'; 403 XVI 'fish may fly'; 115 VIII 'face the foe'; 403 XII, 5; 115 VI, 4; VIII, 4: 'until the day I die'; 288 VI, 6 'no, never'; 46a III, 2 'suffered for his sake'; 213 X, 7 'thick and thin'; 213 'wat and weary'.

Wohlklang, Freude an reichlicher Alliteration: 46a IV 'blow : breeze : bring'; 288 VI, 3 'merry old man is mine'; 213 X 'I love a lass that lives ...'; 115 VIII 'low, low lands'; 152 III, 3 'pleasure : parting : pain' (hier hat sich sogar die Tendenz zur Allit. — wie mit Recht im gesungenen Liede, das ja eigentlich dem Endreim kein eigentliches Klangrecht mehr gibt — stärker als das Gefüge des Endreims erwiesen, als sie das sonst in der Gruppe übliche 'grief' aus dem Reime gezogen und durch das alliterierende 'pain' ersetzt hat.) 115 XI

'pretty : place : pleasing'; 563 IV, 3 'I see a ship sailing on the sea'; 372 VI, 4 'wife : willing : works : wood', hier sind sämtliche vier Akzente der Zeile alliterierend; verschränkte Allit. zeigt 213 X, 5 'petticoat is silk, plaited round with siller'.

b) Wiederholung der Wurzel.

46a IV, 3 'blow a blast'; 46a III 'I love my love ... my love loves me'; 90 IV, 3 'no never; 403 XIV 'a long ways a way'.

c) Wiederholung von Wörtern, Wortgruppen, Sätzen.

Diese bilden das stärkste Stilmittel der Volkslieddiktion überhaupt. Hierzu werden auch die später zu behandelnden Sinneswiederholungen gezogen. Die Wiederholungen sind dasjenige Stilkennzeichen der Volkspoesie, vor allem der Volkslyrik, das zuerst dem Betrachter auffällt, und das dem Volksliede den eigentümlich naiven Klang gibt, wobei die repetierende Wirkung der Musik verstärkend und doch auch wieder ausgleichend parallel geht. Die Kunstpoesie kennt die Wiederholungen in geringem Umfange und oft in Anlehnung an Volkspoesie fast nur als Nachdrucks- und Spannungsmittel, d. h. in völlig kunstmäßiger Absicht, wogegen das Volkslied die Wiederholung als stereotype Gattungstechnik verwendet.

Wir müssen die Wiederholungstendenz als ein Hauptcharakteristikum des Volksliedstiles betrachten, nicht im Sinne von Macpherson und Pinkerton, welche diese Verzahnung als Absicht zum Zweck leichterer Konservierung durch die 'oral tradition' auffaßten [vgl. Kap. 2], sondern in enger Verbindung mit den anderen Momenten der eben erst durch die 'oral tradition' geschaffenen poetischen Form: dem Bau abgeschlossener Zeilen und Strophen und der Tendenz zu sinnlicher Verbindung anstelle logischer Verknüpfungen.

Die Gleichmäßigkeit der Strophenbildung bringt ohne weiteres bei wenig entwickelter Kunsttechnik einen ge-

wissen Parallelismus der Architektur hervor, der als einer der stärksten Faktoren des Aufbaues im Volksliede zu gelten hat. Dieser Parallelismus, der zudem gerade bei mündlicher Überlieferung sich immer stärker herausarbeitet [vgl. 563], da das Gedächtnis sich mit Vorliebe an feste bekannte Schemata hält, ist die aufbauende Tendenz in der Volkspoesie gegenüber den zerstörenden Elementen mündlicher Überlieferung.

Wir finden die Wiederholung als Gestaltungsprinzip der Volkslyrik in drei Richtungen: 1. als Verstärkung bei nachdrücklicher Betonung, 2. als Zeilenfüllsel, besonders bei der lässigen Behandlung des zweiten Halbverses, 3. als formale Verbindung von Zeilen und Strophen, deren inhaltliche Verbindung meist lückenhaft ist. Diese drei Kategorien, besonders 2 und 3, werden nicht immer ganz reinlich zu scheiden sein, da es sich um etwas lebendig, nicht aus vernunftgemäßer Berechnung Entstandenes handelt, doch bezeichnen sie grundsätzliche Typen unter dem Material.

Wiederholung als Verstärkung.

Wiederholung von Einzelworten: 115 XI 'arise, arise new married man, arise and come with me; 115 XI, 1 'a happy, happy bride', 403 XIV 'with a heavy, heavy sigh and a bitter, bitter cry' [deutliche Wirkung des Parallelismus!]; 403 X 'a long long way'; 403 XII, 3 'more and more' [formelhaft]; 115 X 'I never never had ...'; 403 XVII, 4 'we'll never never part'; 403 VIII 'the world all round and round'; 403 VIII 'far, fár by sea and land'. Hier steht einmal, abweichend, die zweite Form der Wiederholung betont im Versrhythmus!

Wiederholung von Wortgruppen: Im Ausruf 'oh this love, this love, of this love I'm weary' 213 X, 3; in der Schwurstrophe 152 III, 5 zugleich strophenfüllend; ähnlich 152 IV, 2; und 115 XI, 2.

Wiederholung als Zeilenfüllsel: 403 VIII 'Oh are ye gone, love? are ye gone, love? Oh are ye, gone

love, and now left me' etc. Besonders gern wird die zweite Verszeile des Septenars durch Wiederholung gefüllt. Da aber der Septenar hier als zwei zusammengebundene Verszeilen behandelt wird, sind diese Fälle dargestellt unter

Wiederholung als Verbindung von Zeilen und Strophen.

Zeilen: 115 X (zahlreiche Beispiele) 'Oh then to be my bride, oh then to be my bride, my boys, and her chambers to behold'; 115 VI, 3; 'to meet a bonny lass, to meet a bonny lassie to bear her company' 90 IV, 1; 'and I will sail upon the sea, I'll sail far over yonder border' 403 XVI; 152 IV, 2; 563 VI, 2; VI, 5 usw. Die Beispiele einer derartigen fortlaufenden Verzahnung der Verszeilen durch Wiederaufnahme von Teilen des Vorangegangenen ließen sich, da es die Technik des Volksliedes überhaupt ist, leicht noch vermehren. Es mag noch 152 III, 6 als Musterbeispiel zitiert sein:

'The bells they shall ring and the music shall play.
And all sorts of music as ever can be found,
The bells they shall ring, and the drums make a noise
For to welcome my kind love with abundance of joy.'

Fälle, in denen Wiederholungen der ganzen Zeile als pathetische Verstärkung der Schwurzeilen zur Füllung der ganzen Strophe dienen, sind bereits unter 'Wortgruppen' zitiert, 152 III, 5; 115 XI, 2.

Strophenverbindung.

Wie die abgeschlossenen Zeilen und Verspaare, so sind auch die noch mehr abgeschlossenen Strophen gern durch Wiederaufnahme eines Begriffes ineinandergefügt. Zu der Tendenz zu naiv sinnlicher, d. h. formaler Verbindung durch sprachlichen Gleichklang anstelle logischer Entwicklung kommt hier der geringe Wortschatz der Volkspoesie, die gern Gleiches mit gleichem Worte bringt. Die Kunstform der sprachlichen Variation existiert hier nicht.

Meist ist die Strophenverbindung durch Aufnahme der letzten Zeile gebildet. Rede und Gegenrede arbeiten gern mit demselben Sprachmaterial. 403 XVII zeigt diese Technik völlig durchgebildet. Weitere Beispiele: 115 VIII; 152 V; 403 XIV, 403 X; 403 XV.

d) Sinneswiederholungen

sind ebenfalls sehr stark abhängig von der Tendenz, die Zeile mit einem einzigen Gedanken zu füllen; dazu aber kommt die in der gesamten Volkspoesie verbreitete Neigung zu pleonastischen Bildungen, die — das Gegenteil kunstmäßiger Variation des Begriffs, welche an dem einen Dinge immer neue Seiten enthüllen will — oft zu ganz formelhaften Wendungen erstarrt sind. Das Volkslied sagt schon beinahe nicht mehr von einem Gestorbenen 'he is dead' sondern 'dead and gone' 563 IV; oder von Vergangenem: 'gone and past' 200 VII, 1. Das sind nicht Individualbildungen eines Kunstpoeten, sondern sie gehören zum stereotypen Rüstzeug der Volkspoesiephraseologie, wie sie B. und auch Walter Scott so glänzend beherrscht haben. Wir finden unter solchen Pleonasmen:

Einzelne Worte pleonastisch gestellt: 'joy and delight' 152 IV, 2; 'lovers loyal and just' 152 V, 3; 'never at any time' 152 IV, 2; V, 3; 'gone and past' 200 VII, 1; 'constant and true' 200 X; 'whitout any fear or doubt' 115 X; 'red and rosy cheeks' 403 XV, 5; 'by the weather and the wind' 403 XV; 'to sigh and moan' 403 IX; 'lament and sigh' 403 X; 'suffer grief and pain' 403 XII; 'dead and gone' 563 IV. Man wird hier gelegentlich an die Technik der frühen Drucker erinnert, die gern denselben Begriff mit dem germanischen und dem romanischen Ausdruck bezeichnen.

Pleonastische Wortgruppen und Sinneswiederholungen einzelner Wortgruppen: Sie entstehen häufig durch die Bindung des zweiten Halbverses an den ersten, sind daher auch stark in dipodischen Versen zu finden. Die zweite Vershälfte ist in jedem Falle, metrisch wie inhaltlich,

die schwächere. 'The storm then began to rise and the seas began to spout' 115 XI, 5; 'Twas tempests and bad weather and the raging of the sea' 115 X, 5; 'a gallant ship and a ship of noted fame' 115 VI; 'The green leaves shall wither and the branches shall dry.' 152 III, 5; 'Oh are ye gone, love, and now left me' 403 VIII; 'my true love the man/one I love best' 152 IV; 'love is handsome and love is fine' 563 VI, 6; 'I must be gone and leave you for a while' 403 X; 'I heard a maid in Bedlam, so sweetly she did sing, Her chains se rattled in her hands and always so sang she' 46a III; 'Must I go bound and she go free, must I love one that loves not me' 563 IV; 'I would wrap her up in my memory strong and still think on her when she's dead and gone' 563 IV, 4; 'Picking lilies a' the day, gathering flowers of ilka hue' 563 III; 'as long as we both shall live . . . till we both lie in our graves' 403 XVII.

Hand in Hand mit diesen Wort- und Sinneswiederholungen geht durch den Vers und Strophenbau der Volkslyrik wie schon erwähnt, ein ausgebildeter Parallelismus. Dadurch entstehen z. B. jene beliebten Verse des Volksliedes: 'He sailed eastward, he sailed westward, he sailed far, far by sea and land' 403 VIII, 1; some times I does reap and some times I does mow, 'some times to hedging and a ditching I does go' 372 IX, 2; 'Her father lov'd her well, her mother lov'd her better, I love the lass mysel', but alas! I cannot get her' 213 X, 2; 'I will put . . . and I will set . . . and I will sail . . .' 403 VIII, 1.

Wichtiger noch sind jene parallelgebauten Strophenbildungen, die formal so ähnlich nebeneinanderstehen wie die Strophen der Melodie. Häufig ist es Rede und Gegenrede, Frage und Antwort. Als Beispiele: 46a III, 2, 3, 4; 115 VIII, 4, 5; 213 X, 1, 7; 403 XII, 6; 403 XVII 4, 5; 581 III, 2, 3; 581 III, 3, 4; 563 VI, 3, 4. Besonders die Fassungen von 288 zeigen diese Technik stark ausgebildet.

Diese starke Neigung zur Wiederholung und zum Parallelismus haben wir also als eines der stärksten Indizien für volksläufige Poesie anzusprechen. Die Bänkelsängerdichtung mit ihrer plattlogischen, biographischen Struktur hat diese formale Bindung nicht, und die Kunstlyrik verschmäht sie als ein Zeichen primitiver Technik. Nur die Balladennachahmer haben versucht, sie aufzunehmen, nicht ohne ihren gänzlich naiven Charakter zu entstellen.

2. Aufzählung

steht als beliebte Stilform der Volkspoesie innerhalb der Tendenz zu Parallelbildungen und Steigerungen, die sehr häufig Hand in Hand mit Aufzählungen gehen. Als Polysyndeton erscheint die Aufzählung etwa 115 VIII 'there are lords and dukes and squires' oder 152 IV, 4 'they will kiss you and court you and swear to be true'; meist aber in der Form a, b, ... + d wie etwa 372 IX: 'I can harrow, sow, and plough'. Gelegentlich auch in fast kunstvoller Gliederung in der Schwurstrophe: 115 VI, 4, eine prachtvoll aufgebaute Klimax; ähnlich 152 II, 1 die Kuckuckstrophe; die Gruppe 152 arbeitet überhaupt sehr viel mit Aufzählungen. Weitere Beispiele: 115 VI 2, 3; VIII, 2, 3; VIII, 5; IX, 4; 200 VII, 1; IX; 213 IX. 1, 2, 5, 7; 288 IV 4, V 2, VI 2, VII 2; 372 V 3, VII 2, IX 2; 473 VI, VII, XI. Beliebt ist die Schilderung durch Aufzählung.

3. Hyperbel.

In der Volkslyrik wie aber auch Bänkelsängerdichtung sind die Hyperbeln ein wichtiges Mittel volkstümlicher Rhetorik. Die Hyperbeln der Schwurstrophen von 403 und auch 115 gehören zu den dauerhaftesten Versen der untersuchten Volkslieder. Die blutigen Hyperbeln der kriegerischen Volksballaden finden sich zwar im Volksliede nicht, dafür aber die Hyperbeln der Verliebten 213 X 'my heart is like to break, my bosom is on fire'. Die Geliebte ist immer die Schönste von allen: 'nought on

earth can it excel' 563 IV; 'ten thousand ladies in the room, but my true love's the fairest bloom' 563 V, 2. Dazu treten übertreibende Fixierungen bestimmter großer Zahlen: 'ten thousand joys, miles, ladies' etc. 152 V, 2; 403; 563 V, 2.

4. Begriffsverstärkende Bildungen.

Hierzu gehört die ganz gewöhnliche Umschreibung mit 'to do' in affirmativen Sätzen, ferner die Doppelform 'for do' vor finalem Infinitiv [152 III]. Ebenso die doppelte Negation in negativem Sinne wie in der Volkssprache: 'no longer can't stay' 152 III, 1; 'nor I never shall, no I never will' 152 III, 3. Dann gehören hierher Bildungen wie 152 IV, 4 'the very next moment'; 563 VI, 4 'right to the bone'. Bei Zusammensetzungen wie 'sea-captain' 115 VI, sowie 'stars at night' 581 III wirken auch wieder formelhafte Bildungen mit.

Viel häufiger ist das urgierende Adjektiv, das analytisch nur einen im Hauptbegriffe enthaltenen Unterbegriff noch besonders hervorhebt. Zum Teil sind es allerdings so stereotype Wendungen, daß ein rhetorischer Effekt gar nicht mehr in Betracht kommt: 'beauty fair, clear' 115 XI, 4, VI, 4; 'stars so bright' 115 IX, 4; 'raging seas and stormy winds' 115 IX, 3; 'sparkling glee' 115 VIII, 3; 'noted fame' 115 VI, 2; 'wide ocean' 152 IV, 1; 'wide world' 200 IX; 'heavy sigh' 403 II; 'grievous moan' 403 XII; 'dark and dismal night' 403 XV; 'fairest bloom' 563 V, 2; 'ruddy blush' 563 V etc.

5. Gefühlsmalende Adjektiva.

Neben den 'urgierenden Adjektiven' mit ihrer meist verblaßten sinnlichen Bedeutung stehen als weiteres wesentliches Kennzeichen des Volksliedstiles die ungemein zahlreichen Koseformen, die gefühlsmalenden Adjektiva, mit denen der Volksliedsänger gern auf einem sinnlichen Begriffe verweilt, ohne ihm damit irgend eine objektive Charakteristik hinzuzufügen. Sie stellen den weitaus größten

Teil der Adjektiva des Volksliedstiles; denn der sympathisch erfaßte Gefühlsausdruck als Gegenstand des Volksliedes treibt zu solchen subjektiven Attributen, die immer einfach, naiv und undifferenziert erscheinen. Stoff und Form entsprechen sich hier durchaus.

Auch hier herrschen die stereotypen Wendungen; manche dieser Verbindungen sind gewissermaßen für den Volksliedsänger eine Einheit geworden, wie 'handsome girl, lovely maid, dear love, true turtle dove' usw. Er läßt überhaupt nicht gern einen Begriff ohne irgend einen Sympathieanhang in sein Lied einfließen. Außerdem bieten sich ihm hier die weitesten Möglichkeiten einfacher Taktfüllung. Was ist dem Volksliedsänger nicht alles 'sweet, pleasant, bonny, handsome, lovely, merry, old and young' (als Koseformen), 'gentle, honest, soft, little, small, dear, dearest, true, kind' usw.?

6. Beteuerungsformeln

sind sehr beliebt im Volksliede, was in der weiten Verbreitung der Schwurstrophen von 115 und 403 zum Ausdruck kommt. Andere Fälle 90 IV, 3; 115 VIII, 4; 152 III, 2; 563 IV, 4; aber wir haben auch gelegentlich statt einer Verstärkung, in solcher Beteuerung, wie gelegentlich bei jedem Stilmittel der Volkslyrik, nur einen bloßen Flickvers zu sehen 372 VI, 1 'I know it to be true'.

Zusammenfassende Charakteristik der untersuchten Volkslieder.

Stilunterscheidungen gegen Volksballade, Bänkelsängerdichtung, Kunstlied.

Die theoretische Stil-Abgrenzung des Volksliedes gegen Volksballade, Straßenballade [Bänkelsängerballade] und reine Kunstlyrik kann im Einzelfalle nicht immer ganz scharf sein, besonders, wenn in vielen Fällen der kunstmäßige oder mindestens individuelle Stil des Anfanges

einer später volkläufigen Liederreihe noch spürbar nachklingt, aber die Gattungen selbst sind — mindestens nach ihren Tendenzen — ziemlich genau zu scheiden.

Mit der Volksballade verbindet das Volkslied ein engeres Band; denn beide stehen unter gleichen Bedingungen und auf gleichem Boden. Nur die geistige Einstellung des Sängers ist eine verschiedene, auf der einen Seite auf Stimmung und Situation, auf der anderen auf Handlung und Bewegung gerichtet.

Andererseits steht, wie wir mehrfach nachweisen konnten, das Lied oft genetisch mit der Bänkelsängerdichtung in Beziehung. Da hier aber der Unterschied durch einen mehr oder weniger vollständig durchgeführten, dauernd lebendig wirksamen Umwandlungsprozeß ein spezifischer geworden ist, läßt sich hier die Grenze stilistisch ziemlich genau bestimmen.

Von aller individuellen Kunstdichtung überhaupt unterscheidet sich das Volkslied durch die Aufgabe des Individualcharakters; historisch gesprochen: durch die Tatsache der volkläufig zersungenen Varianten. Alle stilistischen Kriterien führen nur zu Beweisen zweiten Grades. Entscheidend ist nur die volkläufige Variante.

1. Stoff.

Der lyrische Keim und seine Spiegelbilder in den parallelen Strophen, nicht die Erzählung ist der Stoff des Volksliedes; nicht also die realistische Handlung, sondern deren sympathisch erfaßtes Gefühlsbild ist der Gegenstand des Volksliedes. Die zugrunde liegenden Begebenheiten, eigentlich nur Situationen, sind die denkbar einfachsten und stereotyp. Es fanden sich keine ausgesprochenen Trinklieder, Jagdlieder, patriotische Lieder unter den untersuchten Volksliedern.

Die Volksballade geht auf Begebenheiten in kräftigen und charakteristischen Momenten, weniger auf Stimmung hinaus. Der Kreis der in die Volksballade aufgenommenen Stoffe ist ziemlich weit und liebt starke und phantasievolle Momente.

Im Bänkelsängerliede ist die detailliert ab ovo vorgetragene Handlung die Hauptsache. Sie ersetzt die Zeitung, hat unumschränktes Stoffgebiet, liebt Mordgeschichten, Sensationen, Staatsaktionen, Zoten, Parodie und Travestie, überhaupt gern Komisches mit stark sexuellem Einschlag. Die platte Erzählung herrscht. Lyrische Einsprengsel kommen in der Volksballade und Bänkelsängerdichtung vor.

2. Personen.

In der Volkslyrik sind die Träger der Stimmung von untergeordneter Wichtigkeit. Keine Individualität, kein Charakter wird dichterisch dargelegt. Einfachste Lebensverhältnisse, meist Liebhaber und Geliebte, dazu als Antagonist ein Rivale, Vater oder Mutter usw. Meist 'Ich'-Lieder, jedes 'Er'-Lied ist verdächtig. Der jammernde Liebhaber spielt in der Volkslyrik des sentimentalen England eine ziemliche Rolle.

Die Volksballade hat als Träger ihrer starken Affekte und Handlungsakzente gern Könige und große Herren, Ritter, vornehme Damen, phantastische Wesen, Feen, Elfen, Robin Hood usw. Die dramatisch zugespitzte Handlung herrscht in der Gattung, darum ist auch der Träger betont. Das erzählende 'Er'-Lied überwiegt.

Bänkelsängerballade berichtet von Personen aller Art, meist mit Kammerdieneraugen gesehen, Fabelpersönlichkeiten usw. 'Er'- und 'Ich'-Lieder. Wo der enge Kreis allgemeinster Personen und Begebenheiten verlassen wird, liegt kein Volkslied vor.

3. Umgebung.

Im Volksliede irrelevant, wird nie poetisches Motiv im Sinne des Milieu, sondern bedeutet eine gleichgültige Fixierung, der kein Individualcharakter innewohnt. Es gibt kein poetisch verwertetes Naturgefühl im Volksliede, keine individuell gesehene Naturschilderung, dafür sehr stark typische Phantasiebilder, Freude am Ungewöhnlichen und Unrealistischen besonders in pathetischen

Momenten. Individuelle Naturschilderung ist eines der allersichersten Kriterien auf Kunstpoesie.

Volksballade folgt gleichen Bahnen, nur wo die stärkere Handlung eine Spezifikation erfordert, finden sich Ansätze zur Zeichnung von Umgebung aber mit den typischen Mitteln der Volkspoesie [allgemeine Clichés].

Bänkelsängerdichtung erzählt und schildert Umgebung viel stärker als Volkspoesie; jedoch gehört der 'Augensinn' in der Dichtung, das individuelle Sehen von Charakteristischem und der Natur der Kunstpoesie gebildeter Art an.

4. Auffassung.

Volkslied empfindet naiv. Reflektierende Züge werden in poetische Einkleidung, mit Vorliebe in Phantasiebilder aufgelöst. Das Moralisierende — Bänkelsängerbteil der Reihe — fehlt nicht vollständig, doch ohne Pedanterie. Alles Schillernde, Komplizierte gehört gebildeter Kunstpoesie an. Volkslied ist überwiegend ernsthaft, oft tragisch, starker Hang zu Sentimentalitäten, doch nicht zu groben Plattheiten und Zoten; selten Komisches. Die komische und stark sexuelle Auffassung ist methodisch als Verdachtsmoment auf Kunstpoesie, mindestens Bänkelsang, zu bewerten. Parodie und Travestie liegt dem Volksliedsänger nicht. Gelehrte Wörter sind selten und höchstens in feierlichen Augenblicken.

Volksballade folgt den gleichen Tendenzen, ist aber phantasiereicher, romantischer, nicht so eng mit dem täglichen Leben des Sängers verwachsen, wie das Volkslied. Die Bänkelsängerballade ist ledern, pedantisch, moralisierend, chronologisch, Neigung zu erotischer Aufmachung, Zoten, komischen Elementen neben Mordgeschichten. Massenhaft gelehrte Elemente. Brüsten mit Bildungsfetzen.

Kunstlied scheidet sich vom Volkslied durch jede stark individuelle Auffassung irgendwelcher Richtung. Alle patriotische Lyrik weist auf Kunstlied oder auch Bänkelsängerdichtung [Jacobite Songs!]

5. Komposition.

Volkslied kennt keine bewußte Kunst der Komposition, da die Strophenfolge ganz schwankend ist, doch gibt es bisweilen vollendet gebaute Strophen und Lieder; der Gattungsbegriff mit seiner eigentümlichen Gesetzlichkeit formt, nicht individuelle Absicht. Das Allzulogische der Erzählung, das rein Materielle der Handlung, die logischen Verbindungen der Struktur des Stoffes werden aufgelöst zu Einzelbildern und -Situationen in abgeschlossenen Einzelstrophen. Ein Rest der Handlung, soweit er die Situation bestimmt, wird gern als Träger des lyrischen Gewandes mitgeschleppt. Die reine Lyrik — obschon nicht vom Volksliede ganz ausgeschlossen — ist ein Verdachtsmoment auf Kunstpoesie. Das Handlungsmoment wird — möglichst gepreßt — gern in den Beginn gesetzt, das übrige sind meist lyrische Variationen über das im Handlungsmoment enthaltene Stimmungsthema. Dies selbst findet aber fast stets in einer eigenen Strophe seine Ausprägung zum lyrischen Kern, der vor dem oft wechselnden Handlungsmoment den wichtigsten Teil des Liedes darstellt. Innerhalb der drei Kompositionstendenzen des Volksliedes: Situationszeichnung, Parallelismus und Steigerung entwickelt die Strophenform mit der Melodie immer neue Spiegelungen des lyrischen Kernes, neue Variationen des Hauptthemas. Streben nach Ausmalung nach der Empfindungsseite, nicht Fortführung des Handlungsmomentes. Die Variationstechnik überschreitet in der Volkslyrik selten eine gewisse Strophenzahl [6—8, meist weniger]. Volksballade und Bänkelsängerballade gefallen sich oft in langen Reihen, die eine, weil ihr Stoff zu umfangreich, die andere, weil sie — langatmig — kein Ende finden kann. Lange Lieder weisen immer verdächtig auf Bänkelsängertechnik.

Handlung wird möglichst in Rede und Gegenrede aufgeteilt, die in abgeschlossenen Strophen mit einer Vorliebe für springende Situationen dargestellt, bezw. durch Darstellung ihres lyrischen Gehalts nur angedeutet wird. Die

Neigung zu metrischer und inhaltlicher Abgeschlossenheit erstreckt sich auch auf Strophenteile. Zwei Halbverse bilden inhaltlich eine engere Einheit. Selbst die Einzelverse sind gern inhaltlich und satzmelodisch abgeschlossen. Lieber bringt der Volksliedsänger Flickverse, als daß er die Geschlossenheit des Verspaares durch Neuaufnahme und Satzübergang stört. Die Volkslyrik ist dem Enjambement durchaus feindlich, und sein Auftreten, — wo keine fehlerhafte Überlieferung vorliegt, — weist sehr energisch auf Kunstpoesie.

Da nur das Gefühlsabbild einer Handlung im Volkslied interessiert, ist die inhaltlich-logische Komposition von skrupelloser Laxheit. Der Sänger wechselt unbekümmert und gern ohne Andeutung Personen und Situationen: z. T. so frei, daß ohne Kenntnis der Reihe, das einzelne Inhaltsmoment oft unverständlich wäre. Das Volkslied ist alogischer Art, nachdem durch den Umwandlungsprozeß der Volkläufigkeit unter Einstellung auf die lyrischen Werte die logische Reihe mit ihrer inneren Folge aufgehoben worden ist. Die seinem Liede zugrunde liegende Handlung setzt der Volksliedsänger gewissermaßen bei seinen Hörern voraus; seine Wirklichkeiten sind die Empfindungen. Freude am Phantasiebild, mit dem er gern wie mit symbolischer Zusammenfassung beginnt. Oder er beginnt mit dem typischen Cliché für seine Anfänge 'As I was wandering one morning in may' usw. Der dramatische Sturz in die Hauptsituation 'medias in res' gehört — obwohl dem Volkslied nicht ganz fremd — viel stärker der Volksballade an. Als Schluß verlangt der Volksliedsänger eindeutige Situation, oft Pathos; ein Ausklingen der lyrischen Stimmung in einer besonderen Schlußstrophe ist recht beliebt. Die Bänkelsängermoral am Schluß hat — wo sie gelegentlich als Erbteil des Anfanges einer Reihe noch nicht durch die Volkläufigkeit beseitigt wurde — ihren aufdringlichen Charakter verloren, sie ist jedoch als ein Warnungszeichen für Bänkelsängerdichtung zu bewerten. Die Schlußpointe, der geistreiche Witz ge-

hört immer der Kunstpoesie an, während dem Volksliede satirische Auffassung nicht entspricht.

Die Laxheit der inneren Komposition verlangt im Volkslied nach stärkster formaler Verzahnung von Zeile, Vers und Strophe durch Wiederholung und Parallelismus. Diese Technik der naiv-sinnlichen Verbindung abgeschlossener Teile ist als eines der stärksten Anzeichen für Volkslyrik zu bewerten. [Grenze gegen jede Kunstpoesie einschließlich Bänkelsängerballade.]

Die Volksballade kennt diese starke Verwandlung des Inhaltes, obwohl unter der gleichen 'Oral Tradition' entstanden, weniger, weil die Einstellung des Sängers hier eine andere ist. Die Handlung wird nicht als Folie des lyrischen Ausdrucks behandelt, sondern sie wird in der Volksballade nur auf ihre stärksten Punkte reduziert. Von der Brücke der geschlossenen Handlung gibt der Balladensänger gewissermaßen nur die Pfeiler und überläßt die Verbindung dem Zuhörer, weil das bloß logisch Motivierende, das nur Verbindende [im Gegensatz zur Bänkelsängerballade] auch hier nicht interessiert. In der Ballade herrscht nicht Situation, sondern Bewegung, nicht Variation über Stimmungsmomente, sondern dramatische Fortführung in verdichteten Hauptmomenten. Strophenabgeschlossenheit als Tendenz ist auch hier stark, doch sprengt sie der Handlungstrieb oft. Alle Erregungs- und Bewegungsmomente sind stark. Auch hier wird die Handlung möglichst in Rede und Gegenrede aufgelöst, doch führt das starke Inhaltsmoment natürlich weit stärker wie im Liede zur Erzählung.

Bei der stärkeren inhaltlichen Verzahnung sind die formalen Bindungen nicht so auffällig wie in der Lyrik, sind aber doch im ganzen aller volkläufigen Poesie eigen [vgl. die 'Edward'-Ballade!].

Die Komposition der Bänkelsängerdichtung wird beherrscht durch eine nüchterne und platte Erzählerart, die nichts übergehen will. Das Sprunghafte wird vermieden, die Reihe und ihre Folge herrscht vollständig. Die alo-

gischen Momente des Volksliedes werden ängstlich gemieden; kein unmotivierter oder wenigstens unbezeichneter Wechsel von Personen und Situationen, im übrigen wird auf elende Weise allerlei Hergeholtes zusammengeleimt; nur die 'Erzählung' muß deutlich sein. Die Materie herrscht, daher sind diese Dichtungen als Gattung grundsätzlich unpoetisch. Von irgend einer künstlerischen Komposition kann nicht die Rede sein, es bleibt höchstens eine witzige Pointe oder eine langweilige Moral am Schluß. Der 'medias in res'-Beginn der Volksballade ist unbeliebt; diese Gattung liebt das Plötzliche der V.-Ballade nicht, dafür zeigt sie sehr häufig den typischen Liederbeginn. 'As I was wandering' etc. — und fängt dann 'ab ovo' an. Der Trieb zur abgeschlossenen Strophe und Zeile, der aller volkstümlichen Poesie eigen ist, wird hier oft durchbrochen. Inhaltliches und formales Übergreifen [Zeichen von Kunstpoesie] findet nicht selten statt.

6. Metrik.

Alle Volkspoesie, Lied wie Ballade, baut die Senkung unregelmäßig; was natürlich ein regelmäßig gebautes einzelnes Volkslied nicht verdächtigt, wenn es durch die übrigen Fassungen gesichert ist. Der Rhythmus ist holprig und unterscheidet sich scharf von der leiernden Glätte der Straßenballade. Alle volkstümliche Poesie, zu der die Bänkelsängerdichtung gehört, zeigt die der Volkspoesie eigene starke Tendenz zur Dipodie in vierhebigen Versen, wie überhaupt zur syntaktischen und metrischen Symmetriezäsur gradtaktiger Verse. Kunstpoesie gebildeter Art meidet diese Cäsur als Norm ängstlich, sie gilt als vulgär. Nur die einfachsten rhythmischen Formen, drei- und vierhebige Verse wurden in der untersuchten Volkslyrik gefunden; Tendenz zu gradtaktigen Versen beim volkläufigen Umwandlungsprozeß ist zu beobachten. Die Strophenformen des Volksliedes sind einfach: Kurzreimpaar, Septenarpaar, stumpf und klingend, einfache Schweifreimstrophe. Immerhin ist die Strophenform des Volksliedes

durch den Einfluß der am Ausgangspunkt vieler Reihen stehenden Kunstpoesie reicher als bei der Volksballade, die nur Kreuzreimpaar und Septenarpaar kennt. Kunstvollere Metra der höfischen Dichtung gehören nicht der Volkspoesie an. Reim in Volkslyrik und Volksballade ist unsorgfältig; Assonanz, Reimlosigkeit [in einfachsten Strophenformen!] sind häufig. Alle Kunstpoesie, und auch die Bänkelsängerdichtung, strebt Korrektheit der Endreime an. Volkslyrik und Ballade haben Tendenz zum Binnenreim an feierlichen Momenten und in komischen Stücken, in denen eine gewisse Kurzatmigkeit der Verse erzielt werden soll. Bänkelsängerballade hat sehr starke Neigung zum Binnenreim. Kunstlied gebildeter Art zeigt wenig Binnenreim und nur zu besonderen bewußten Effekten Der Refrain ist aller sangbaren Lyrik, Volkslied wie volkstümlicher Lyrik, eigen. Die Bänkelsängerdichtung hat ihn zur Popularisierung ihrer Machwerke gern aus der Volkslyrik übernommen.

7. Diktion.

Volkslied und Volksballade wenden starke Mittel zur Erregung der Aufmerksamkeit an. Erkundigungsfrage, direkte Rede und Gegenrede, Ausruf, Anrede, Antithese von Begriffen — nicht Situationen —, auffallende Wortstellung, um für den Hauptbegriff exponierte Stellung zu erreichen.

Parataktische Syntax, ja parataktische Denkweise und Darstellungsart ist grundsätzliche Form zersungener Volkslyrik; auch in der Volksballade sehr stark, jedoch leistet dort das starke Handlungs- und Inhaltsmoment stärkeren Widerstand gegen die Auflösung aller logischen Struktur.

Die Bänkelsängerdichtung kennt die starken Erregungsmomente nicht, sie liebt den langweiligen glatten Fluß der Erzählung. Antithese von Situationen, also nicht Stilmittel, sondern Kompositionsmittel findet sich als eine Haupttechnik aller Kunstpoesie. Parataktische

Denkweise ist der Bänkelsängerdichtung verhaßt, die logischen Abhängigkeiten werden herausgearbeitet. Kunstpoesie gebildeter Art kennt parataktische Diktion als Norm nicht, wendet sie aber gelegentlich als Kunstmittel an; dann aber trägt sie die Zeichen des Kunstmäßigen, logische Folge, durchaus, während sie in der Volkslyrik durchweg naiv und alogisch angewandt wird. Volkspoesie hat wenig Fremdworte, doch eine Reihe archaischer Momente, die in der Volksballade stärker sind als im Volksliede. Die Bänkelsängerdichtung protzt — im Gegensatz zu dem verhältnismäßig germanischen Wortschatz der Volkspoesie — mit Fremdworten und zeigt im ganzen viel stärker romanischen Wortschatz. Dies ist aller englischen Kunstpoesie eigen, soweit sie sich nicht bewußt an Volkspoesietechnik anlehnt.

Im Gegensatz zur Kunstpoesie sind in der Volkspoesie die Mittel der Anschauung schwach. Denn sie beruhen auf dem individuellen Sehen, dem realistischen Betrachten. Alles Malende im Volkslied ist unsichtig, assoziativ, selbst der stark vertretene Vergleich; das malende Adjektiv ist ebenfalls stereotyp, nicht individuell gesehen und bezeichnet meist typische Farben. Naturgefühl wie Naturschilderung fehlt, statt individueller Anschauung arbeitet das Volkslied mit festen Clichés: Phantasiebilder, die gern Wanderstrophen werden.

Die Bänkelsängerdichtung steht hier der Volkspoesie sehr nahe, sie ist ebenfalls ohne individuell-realistische Augen gesehen. Daher sind die starken realistischen Mittel der Anschauung ein Anzeichen für individuelle Kunstpoesie. Das sich allmählich entwickelnde Naturgefühl — B. hat es noch kaum — gehört der Kunstpoesie an. Schilderung, Natur- und Menschenbeobachtung, überhaupt das individuelle Sehen ist das Zeichen des Kunstdichters. Metapher, Synekdoche, Metonymie, Personifikation, Allegorie sind Kunstmittel gebildeter Dichtung und gehören der Volkspoesie nicht an. Die Allegorie z. B. wird, wo sie vom Ausgangspunkt der Reihe her eindringt, im Verlaufe des

volkläufigen Prozesses allmählich unverständlich und dann beseitigt.

Mittel des Nachdrucks sind im Volksliede wie in der Volksballade sehr stark. Alliteration ist häufig. Die Wiederholung ist das stärkste Zeichen der Volksliéd-diktion und der Kunstdichtung als normale Form fremd. Das begriffsverstärkende und das gefühlsmalende Adjektiv sind die eigentlichen Attribute der Volkslyrik. Bei aller Charakterisierung der Volkslieddiktion ist als Grundunterschied von aller Kunstpoesie gebildeter Art immer zu beachten, daß alle Stilmittel hier nicht individuell gebraucht werden, sondern mit dem Schatz der von der Gattung vorbereiteten typischen Fälle, den Clichés der Volkspoesie, arbeiten.

Adjektiva indirekter Beziehung sind stets Verdachtsmoment auf Kunstpoesie. —

Jede Stiluntersuchung der Volkslyrik muß im übrigen ergänzt werden durch die Beobachtung des stilistischen Formenwandels innerhalb einer sich vom Kunstlied durch den volkläufigen Umwandlungsprozeß zum Volksliede entwickelnden Reihe. Ein willkürlich herausgegriffenes Beispiel aus einer einzelnen Fassung — etwa eine Allegorie — beweist noch nichts für Volksliedstil; wohl aber die Beobachtung, daß solche vornehmen Flicken auf dem einfachen Kleide eines Volksliedes allmählich beseitigt werden. Die Tendenzen der Entwicklung innerhalb der Gattung sind das Entscheidende und können erst einen willkürlichen Querschnitt zu irgend einem Zeitpunkte der Entwicklung deuten.

Vor einem umfassenden Material wären diese Stiltendenzen der Volkslyrik weiter zu prüfen.

Druck von G. Uschmann in Weimar.